

I heard them before I saw them, swooping down from the sky and screeching as they came.

I spun around just as the cloud was upon me. For an instant, I stared into a hundred dead eyes, black pearls glittering in the darkness.

I raised the flashlight and the swarm exploded like fireworks. Feathers burned, turned into ash. I couldn't hear my scream above theirs.



Saija Isomaa (toim.)

TEKUIHMISIÄ & IHMISTEKOJA

Tampere Studies in Language, Translation and Literature: B4

Tekoihmisiä ja ihmistekoja

*Kerrontarakenteita, tekstienvälisiä suhteita ja henkilöhahmoja
suomalaisessa fiktiossa*

Toimittanut Saija Isomaa

Sarjan toimittajat

Teemu Ikonen
Jarkko Toikkanen

Sarjan toimituskunta

Jukka Havu
Johanna Koivisto
Maria Laakso
Heikki Lakkala
Antti Leino
Frans Mäyrä
Olga Nenonen
Eliisa Pitkäsalo
Paula Rautionaho

Kansi

Helena Haavisto, Jussi Pöntinen ja Noora Vaakanainen

ISBN 978-952-03-0161-3

ISSN 2242-8887 (Tampere Studies in Language, Translation and Literature: B4)

Tampereen yliopisto 2016

Sisällys

Saatteeksi	4
------------	---

OSA I: KERRONTARAKENTEITA

JUMALAN HUONEISSA: Kaikkietävä kertoja Kristina Carlsonin historiallisessa romaanissa <i>Herra Darwinin puutarhuri</i>	8
Noora Vaakanainen	
”I WAS NOTHING LIKE THE HERO IN MY BOOKS”: Tekstuaalinen kerronta ja kerronnalliset tasot videopelissä <i>Alan Wake</i>	29
Silja Isosomppi	

OSA II: TEKSTIENVÄLISIÄ SUHTEITA

ELÄMÄN SIVUSTAKATSOJAT: F. Scott Fitzgeraldin romaani <i>The Great Gatsby</i> subtekstinä Mika Waltarin romaanissa <i>Suuri illusioni</i>	48
Helena Haavisto	
FIKTIIVINEN BLOGI ROMAANISSA: Ekokritiikki ja kollaasimaisuus Johanna Sinisalon romaanissa <i>Enkelten verta</i>	69
Anna Ojalahti	
”MUOVIPÄÄ ON KAUHISTUS, LUOMUKASVO KAUNISTUS!”: Anu Holopaisen <i>Ihon alaiset</i> nuortendystopiana ja ulkonäkökeskeisyyden kritiikkinä	87
Orvokki Saikkonen	

OSA III: HENKILÖHAHMOJA

KAIKEN KANTAVA KEHO: Ruumiillisuus ja valta Katja Ketun romaanissa <i>Kätilö</i>	108
Tiia Hokkanen	
”KENEN NÄMÄ TAVARAT OVAT”: Omistavat subjektit Marja-Liisa Vartion romaanissa <i>Hänen olivat linnut</i>	126
Mira Heiskanen	
Abstracts in English	144

Saatteeksi

Kirjallisuuden henkilöhahmot – eli teoksissa kuvatut fiktiiviset ihmiset – ovat eräs fiktion ja draaman peruselementti sekä keskeinen osa kirjallista perinnettä. Henkilökeskeisyyden pitkän historian voi todeta jo selaamalla antiikin tragedioita Aiskhyloksen *Oresteia*sta ja *Persialaisista* Sofokleen *Kuningas Oidipukseen* ja Euripideen *Medeiaan*. Myös antiikin romaanit, kuten Kharitonin *Khaireas ja Kallirhoe* ja Longoksen *Dafnis ja Khloe*, nostavat jo nimillään esiin keskushenkilönsä. Vaikka ihmisen esittämisen muodot ja konventiot ovat muuttuneet merkittävästi antiikista nykypäivään tultaessa, myös lukuisat uuden ajan klassikot Cervantesin *Don Quijotesta* (1605) ja Henry Fieldingin *Tom Jonesista* (1749) Flaubertin *Madame Bovaryyn* (1857) ja Nabokovin *Lolitaan* (1955) jatkavat henkilökeskeisyyden perinnettä ja paljastavat kirjallisuuden jääräpäisen kiinnostuksen ihmishahmon kuvaukseen ja kuvitteluun. Kirjallisuuden henkilökeskeisyys heijastuu tutkimukseen. Kuten Tiina Käkelä-Puumala (2001, 245) ¹ on huomauttanut, kirjallisuudentutkimus joutuu aina ottamaan henkilöhahmon huomioon joko suoraan tai epäsuorasti.

Myös käsillä olevan artikkelikokoelman tekstejä yhdistää se, että huolimatta kohdetekstien ja teoreettisten lähtökohtien eroista jokainen artikkeli erittelee tavalla tai toisella myös henkilöhahmoa. Kokoomateoksemme otsikko *Tekoihmisiä ja ihmistekoja: Kerrontarakenteita, tekstienvälisiä suhteita ja henkilöhahmoja suomalaisessa fiktiossa* viittaa monitasoisesti ja leikitellen tarkastelun kohteena oleviin kotimaisiin teoksiin, joiden henkilöhahmot ovat tekstuaalisuudessaan ja fiktiivisyydessään – ja yhdessä kohdeteoksessa kauneuskirurgian tuloksena – ”teko”ihmisiä. Samalla he ovat aktiivisia toimijoita eli tekoja tekeviä ”tekoihmisiä”, eräässä kohdeteoksessa myös ympäristötietoisia (t)ekoihmisiä. ”Ihmisteot” viittaavat yhtäältä teosten kuvaamien henkilöhahmojen toimintaan ja toisaalta fiktiivisten teosten luonteeseen kirjailijoiden luomina kulttuurisina artefakteina. Vaikka mikään artikkelista ei ilmoita lähtevänsä liikkeelle ensisijaisesti henkilöhahmotutkimuksen lähtökohdista, jokainen tulee kuitenkin tavalla tai toisella eritelleeksi kohdeteostensa toimijoita ja henkilökuvausta.

Artikkelit on ryhmitelty väljästi kolmen otsikon alaisuuteen: kerrontaratkaisuihin, tekstienvälisiin suhteisiin ja henkilöhahmoihin keskittyviin

¹ Tiina Käkelä-Puumala 2001. Persoona, funktio, teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta. Outi Alanko ja

osioihin. Kokoelman aloittava osio koostuu kahdesta kerrontaa erittelevästä artikkelista. **Noora Vaakanainen** tutkii kaikkitietävän kertojan käsitettä ja jumalallista kaikkitietävyyttä Kristina Carlsonin historiallisessa romaanissa *Herra Darwinin puutarhuri* (2009). Kaikkitietävää kerrontaa ei ole juurikaan tutkittu postmodernismin yhteydessä, ja Vaakanainen tarkastelee kriittisesti niin käsitettä kuin sen soveltuvuutta kohdeteoksensa analyysiin. **Silja Isosomppi** käsittelee tekstuaalisen kerronnan ominaisuuksia suomalaisessa *Alan Wake* -videopelissä (2010) erittelemällä pelin maailmaan upotettua, pelin näkökulmahahmon Alan Waken kirjoittamaksi väitettyä romaanikäsitteistä nimeltä *Departure* suhteessa kerronnan kokonaisuuteen. Isosomppi hyödyntää erittelyssään erityisesti Marie-Laure Ryanin luomaa pinorakenteen (*stack*) käsitettä. Molemmat artikkelit ottavat kohdeteoksia eritellessään myös kantaa metodisiin kysymyksiin.

Toinen osa käsittelee tekstienvälisiä suhteita niin intra- ja intertekstuaalisuutena kuin samaan lajiin kuuluvien teosten samankaltaisuutena. Osion aloittaa **Helena Haavisto**, joka tarkastelee kahden varhaismodernistisen klassikon, yhdysvaltalaisen F. Scott Fitzgeraldin teoksen *The Great Gatsby* (1925) ja Mika Waltarin *Suuren illusionin* (1928), tekstienvälistä suhdetta. Haavisto nostaa esiin tutkimuksessa huomaamatta jääneen klassikkoteosten välisen kytköksen, joka ilmenee erityisesti henkilötyypeissä ja -asetelmissa, ja tarjoaa uuden näkökulman kotimaisen ja ulkomaisen varhaismodernismin suhteeseen. **Anna Ojalahti** käsittelee Johanna Sinisalon teoksen *Enkelten verta* (2011) kollaasimaisuutta ekokriittisestä näkökulmasta. Kollaasimaisuutta eli eri lähteistä poimittujen fiktiivisten tai todellisten tekstien lomittamista kaunokirjallisessa teoksessa on pidetty Sinisalon tuotannolle leimallisena piirteenä, ja Ojalahti erittelee keinon funktiota kertovista jaksoista ja henkilöhahmon blogiteksteistä koostuvassa kohdeteoksessaan. Osion kolmannessa artikkelissa **Orvokki Saikkonen** erittelee Anu Holopaisen teosta *Ihon alaiset* (2015) nuortendystopiana suhteuttaen sitä angloamerikkalaisen nuortendystopian konventioihin. Kotimaista nuortendystopiaa ei ole vielä juurikaan tutkittu, joten kyse on uudesta avauksesta kotimaisessa lajitutkimuksessa. Artikkelit käsittelevät erityisesti ulkonäkökeskeisyyden esittämistä ja teoksen kantaaottavuutta.

Kolmas osa pureutuu henkilöhahmoihin erilaisista teoreettisista näkökulmista. **Tiia Hokkanen** tarkastelee naissubjektin representaatiota ruumiillisuuden ja vallan näkökulmasta Katja Ketun sotaromaanissa *Kätilö* (2011). Hokkasen analyysi nostaa esiin vallan kompleksisen rakentumisen ja naisen

toimijuuden mahdollisuudet teoksessa kuvatussa sodan poikkeustilassa. **Mira Heiskanen** päättää kokoelman erittelemällä omistamisen motiiveja Marja-Liisa Vartion postuumissa klassikkoromaanissa *Hänen olivat linnut* (1967). Heiskanen osoittaa motiivitutkimuksen ja omistamisen teorian keinoin, että teoksen keskeiset aiheet, kuten pappilan palo, lintukokoelma ja perintöriidat, kytkeytyvät tavalla tai toisella kysymykseen omaisuudesta ja omistamisesta. Heiskanen tulkinta Vartion modernistisesta klassikkoteoksesta avaa uuden tutkimuksellisen näkökulman teokseen ja Vartion tuotantoon yleisemminkin.

Kokoelman kirjoittajat ovat Tampereen yliopiston Kirjallisuustieteen tutkinto-ohjelman maisterivaiheen opiskelijoita. Artikkelit on kirjoitettu vetämässäni Suomen kirjallisuuden syventäviin opintoihin kuuluvassa Artikkelipraktikumissa keväällä 2016. Omien artikkeleidensa kirjoittamisen ohessa opiskelijat ovat vertaisarvioineet toistensa tekstejä ja osallistuneet eri tavoin artikkelikokoelman toimittamisprosessiin ja ideointiin. Myös artikkelikokoelman sisältöä kuvastava kansikuva on praktikumissa ideoitu ja Helena Haaviston, Jussi Pöntisen ja Noora Vaakanaisen toteuttama. Kokoelman kieliasun ovat tarkistaneet Eliisa Pitkäsalon pitämän Ammattimainen tekstintarkistus -kurssin opiskelijat Riku Haapaniemi, Marianne Kannisto, Jarka Kiihamäki, Katri Kuoppala, Anu Mäkijärvi, Elina Puumalainen ja Riikka Suursalmi, mikä näkyy viimeistellyssä kielessä. Artikkelikokoelman kirjoittajat tekivät kuitenkin itse lopulliset kielelliset valintansa, joten vastuu artikkeleiden kieliasusta ja sisällöstä on heidän.

Lukuisia uusia analyyseja ja tulkintoja kotimaisista klassikoista ja nykyfiktiosta tuottava artikkelikokoelma osoittaa muiden vastaavien teosten tavoin, että opiskelijat ovat olennainen ja tuottelias osa akateemista tutkijayhteisöä erityisesti kun heille annetaan siihen mahdollisuus. Toivon jokaiselle lukijalle inspiroivia lukuhetkiä artikkeleiden parissa.

Tampereella 21. kesäkuuta 2016

Saija Isomaa

Osa I: Kerrontarakenteita

JUMALAN HUONEISSA: Kaikkitietävä kertoja Kristina Carlsonin historiallisessa romaanissa *Herra Darwinin puutarhuri*

Noora Vaakanainen

Kristina Carlsonin romaani *Herra Darwinin puutarhuri* (2009, myöhemmin = HDP) kuvaa Kentissä sijaitsevan Downen pikkukylän elämää 1870-luvulla. Kylässä asuu Charles Darwin, joka on vain kaksikymmentä vuotta aiemmin kirjoittanut koko viktoriaanista maailmankuvaa ravistelleen teoksensa *Lajien synty*. Tuonpuoleinen paratiisi, Eedenin jumalallinen puutarha, on siirtynyt maan päälle ihmisten muokattavaksi. *Raamatun* suuri kertomus on korvautumassa evoluutiokertomuksella, kun ihminen ei olekaan enää Jumalasta seuraava vaan polveutuu suoraan apinasta. Carlson kuvaa murtuvaa maailmankuvaa pääasiassa tajunnankuvauksen kautta: kyläläisten yksittäiset mielet piirtyvät vasten kertojan kaikkitietävää ja kommentoivaa diskurssia. Samalla henkilöt reflektioivat kriisiytyvää suhdettaan kaikkivaltiaaseen.

Herra Darwinin puutarhurissa Jumalaa koskevat kysymykset toistuvat myös teoksen kerronnallisissa keinoissa. Tässä artikkelissa tarkastelen erityisesti kaikkitietävän kertojan suhdetta teoksen uskonnollisiin teemoihin kertomuksentutkimuksen näkökulmista. Kaikkitietävällä kertojalla tarkoitan tarinanulkopuolista eli ekstrapadiegeettistä kertojaa, jolla on rajoittamaton pääsy henkilöhahmojen tajuntaan ja jonka kyky tietää asioita ylittää ihmismielen kognitiiviset kyvyt (ks. Sternberg 1993, 256–257). Aikaisemmassa kertomuksentutkimuksessa on tosin esitetty, että kaikkitietävän kertojan käsitteen yhteydessä olisi syytä luopua kertojan rinnastamisesta jumalalliseen kaikkitietävyyteen (Culler 2004, Nelles 2006). Esimerkiksi Jonathan Culler (2004, 23) on huomauttanut, että koska emme voi saada tietoa Jumalan olemassaolosta ja mahdollisesta kaikkitietävyydestä, emme voi myöskään hahmotella kaikkitietävän kertojan käsitettä Jumalan ja kertojan analogisuuden pohjalta. Itse kuitenkin väitän, että mikäli tästä analogiasta luovutaan kokonaan käsitteellisen selkeyden nimissä, vaarana voi olla joidenkin kaunokirjallisten teosten temaattisten ulottuvuuksien hämärtyminen.

Carlsonin tuotantoa on tutkittu kotimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa varsin vähän. Kolmesta romaanista eniten tieteellistä huomiota on saanut

esikoisromaani *Maan ääreen* (1999), jota on tarkasteltu lajitutkimuksen näkökulmasta genrehybridinä (ks. esim. Kirstinä 2005). *Herra Darwinin puutarhuriakin* voi tarkastella useita kirjallisuuden eri lajeja sekoittavana tekstinä, mutta nähdäkseni teoksen kerronnallinen rikkaus ja fiktiivisten mielten mosaiikki avautuvat parhaiten juuri narratologiaa hyödyntävässä analyysissä.

Aloitan artikkelini tarkastelemalla fiktiivisten mielten välittyneisyyttä kaikkitietävän kerronnan kautta. Tämän jälkeen siirryn analysoimaan romaanin autoritäärisiä kommentaareja ja keskeisiä metafiktiivisiä vihjeitä, jotka motivoivat kaikkitietävän kerronnan ja Jumalaan liittyvien kysymysten rinnastamista. Tulkinnessani keskeisimmäksi elementiksi nousee Jumalan huoneen metafora, jossa ihmismieli vertautuu kaikkitietävälle kertojalle avoimeksi tilaksi. Lopuksi tarkastelen vielä niitä tekstin kohtia, jotka huojuttavat ja koettelevat kaikkitietävän kertojan käsitteen soveltuvuutta romaaniin.

Rajoittamaton ja välittävä mieli

Kaikkitietävän kertojan teoretisointeja on kritisoitu kerronnan väkinäisestä luonnollistamisesta. Tällöin kertojan kyky tietää selitetään palautuvaksi inhimilliseen kokemukseen, sillä ainoa mahdollinen kaikkitietävä mieli on kertovan agentin ihmismäisyyttä korostavissa tulkinnoissa jumalallinen (Culler 2004, 25). Esimerkiksi Meir Sternberg (1987, 90) määrittelee kaikkitietävyyden palautuvan aina juuri jumalalliseen kaikkitietävyyteen. Sen sijaan Nicholas Royle (2003, 261–262) on ehdottanut kaikkitietävän kertojan käsitteen korvaamista *telepatian* (telepathy) käsitteellä, joka selittäisi kertojan kyvyn lukea toisia mieliä paranormaaliksi ominaisuudeksi. Royle on lisäksi kommentoinut, että kaikkitietävyyden liittäminen jumalalliseen kaikkitietävyyteen tuo mukanaan ideologista painolastia, josta tutkimuksen olisi syytä päästä eroon (mts. 260).¹ Tässä artikkelissa käsittelen kaikkitietävää kerrontaa pääosin klassisen ja luonnollisen narratologian näkökulmista, enkä siksi ota sen syvemmin kantaa esimerkiksi kaikkitietävän kertojan telepaattisuuteen.

¹ Voi tietenkin kysyä, onko telepatian käsite yhtään neutraalimpi termi kuin kaikkitietävyys kuvaamaan läpinäkyviä mieliä kertomakirjallisuudessa. Eikö parapsykologiaan tai psykoanalyysiin viittaavia käsitteitä tulisi niitäkin käyttää varoen ja suhteuttaen tutkittavien teoksien temaattiseen tasoon?

Yksi tärkeä syy pitää kaikkítietävää kertojaa romaanin välittävänä agenttina on tarve rakentaa Carlsonin moniäänisestä romaanista eheä kokonaisuus. Monika Fludernikin (2002, 12–13, 34) mukaan kertomus tuotetaan ensisijaisesti lukijan ja tekstin kohtaamisessa, jolloin lukija *kerronnallistaa* (narrativization) tekstin erilaisia kognitiivisia kehyksiä ja skeemoja apuna käyttäen. Jotta kerronnallistaminen olisi mahdollista, kertomuksen on käsiteltävä *kokemuksellisuutta* (experientality) inhimillisen mielen läpi välittyneenä. (Mts. 28–30.) Kun tarkastellaan historiallisia romaaneja, kokemuksellisuus viittaa ensisijaisesti kokemukseen tarinamaailmasta menneisyyden maailmana, jota lukija vertaa omaan aikaansa (Hatavara 2013, 54). Tulkinnassani *Herra Darwinin puutarhuri* näyttäytyykin yli-inhimillisen mielen välittämänä kertomuksena, joka sijoittuu menneisyyden maailmaan.

Välittyneisyyttä (mediacy, Mittelbarkeit) on pidetty narratologisessa tutkimuksessa kertovan tekstin perusominaisuutena. Välittyneisyydellä tarkoitetaan sitä, että kertomuksessa kertoja kertoo, kuinka joku kokee tai tekee jotakin (ks. esim. Stanzel 1984, 4; Tammi 1992, 10–11; Fludernik 2010a, 105–106). Erityisesti Franz K. Stanzel on kerrontaa luokitellessaan korostanut kaunokirjallisuuden välittyneyttä luonnetta ja jaotellut kerrontatilanteet kolmeen eri luokkaan välittävän agentin perusteella. Stanzel jakaa kerrontatilanteet *ensimmäisen persoonan kerrontaan*, jossa kertoja sijoittuu tarinamaailman tasolle, *autoritääriseen kerrontaan*, jossa on tarinan ulkopuolinen kertoja, ja *figuraaliseen kerrontaan*, jossa kertojan korvaa henkilön refleктоiva tietoisuus. (Stanzel 1984, 4–5.) Carlsonin romaanin kerronta näyttäytyy tulkinnassani kaikkítietävänä ja autoritäärisenä. Romaanihenkilöiden sisäisyyden kuvauksia voidaan puolestaan pitää *lainattuina sisäisinä monologeina* (quoted interior monologue), jotka on upotettu kertojan diskurssiin ja joiden puhujat ovat alisteisia kaikkítietävälle kertojalle (Cohn 1983, 60–61, 66).

Jo romaanin alussa lukija joutuu valitsemaan, lukeeko *Herra Darwinin puutarhuri* kaikkítietävän kerronnan läpi vai päätyykö epäluonnollistaviin lukutapoihin. Teos alkaa kuvauksella naakkojen raakunnasta:

EDWIN jolkottaa tietä pitkin ja kaivaa nenäänsä
Naakat kellotapulissa raakkuvat
harmaa aamu! harmaa päivä! harmaa kylä! har-
maat ihmiset!
mies jolkottaa! kuin koira! iso koira! painavat

tassut! pitkä kuono!
nainen viskoo jyviä! kanoille! kanat, kanat, ka-
nat! pääsevät pataan!
hah-hah! hah-hah!
varpuset! tiukuja pensaissa! kohta isot kellot
soivat!
kuulkaa! kuulkaa! sisään! ulos! sisään! ulos!
kirkkoon ja takas! (HDP, 9.)²

Kaikkitietävyyden yhtenä tunnusmerkkinä on perinteisesti pidetty kertojan kykyä lukea ihmismielten lisäksi myös eläinten mieliä (Culler 2004, 26). *Herra Darwinin puutarhurissa* lukija voi tulkita lintujen puheen joko merkiksi todellisuudesta poikkeavasta maailmasta, jossa linnut osaavat puhua, tai kaikkitietävän kertojan kuvaukseksi lintujen ajatuksista. Mikään muu romaanissa ei viittaa fantastiseen maailmaan, eivätkä henkilöt missään vaiheessa osoita olevansa tietoisia lintujen mahdollisesta puheesta. Siksi tulkinta, jossa linnut puhuvat suoraan ilman välittävää kerronnallista agenttia, tuntuu ristiriitaiselta teoskokonaisuuteen nähden. Sen sijaan kaikkitietävän kertojan lukeminen tekstiin mahdollistaa kerronnan luonnollistamisen: jumalallinen mieli lävistää kyläläisten mielten lisäksi eläintenkin mielet ja ylittää ihmismielen kognitiiviset kyvyt. Lintujen puhe on kerronnassa kaikkitietävän kertojan kääntämää, ja tätä kääntämistä leimaa modernistiselle lyriikalle tyypillinen äänteellinen ja vapaarytminen leikittely.

Jumalallisen kaikkitietävyyden ja kaikkitietävän kertojan analogisuutta korostavissa teoretisoinneissa on lisäksi painotettu kertojan kykyä liikkua vapaasti ajassa ja paikassa. William Nelles (2006, 119) on pyrkinyt selkeyttämään kaikkitietävän kertojan käsitettä nelijaolla. Nellesin mukaan kaikkitietävä kertoja voi liikkua rajoittamattomasti ajassa (omnitemporality), on läsnä kaikkialla (omnipresence) ja kaikkivoipa (omnipotency) sekä kykenee lukemaan henkilöhahmojen mieliä (telepathy). Jumalallinen mieli on läsnä kaikkialla samanaikaisesti, mutta fiktiossa läsnäolo näkyy aina väistämättä saman tapahtuman peräkkäisenä esittämisenä (Scholes, Phelan & Kellogg 2006, 272–273). Carlsonin romaanissa eri tietoisuuksien kuvauksia voi tulkita tarinan tasolla samanaikaisiksi, vaikka ne onkin tekstissä ollut pakko esittää peräkkäin. Esimerkiksi romaanin alku kuvaa peräkkäin Hannah Hamiltonia ja Jennifer Kennya katsomassa Darwinin puutarhuria, kun tämä kävelee tietä pitkin (HDP, 10–12).

² Carlson hyödyntää romaanissaan monessa kohtaa typografisia keinoja, joten olen pyrkinyt säilyttämään lainauksissa tekstin alkuperäisen typografisen asun sikäli kun se on ollut mahdollista.

Henkilöiden katseella on kuitenkin sama kohde, mikä korostaa kahden eri kokemuksen samanaikaisuutta.

Simultaanisen läsnäolon lisäksi *Herra Darwinin puutarhurin* kertoja kykenee liikkumaan kylän sisällä vapaasti paikasta toiseen.³ Kaikkitietävän kertojan katsetta ei romaanissa rajoita ihmisen ruumiillisuus, eikä tietoisuus kiinnity yhteen havainnoivaan ja kokevaan mieleen, toisin kuin figuraalisessa tai ensimmäisen persoonan kerronnassa (ks. Stanzel 1984, 4–5). Kertojan on päinvastoin mahdollista tarkastella tarinamaailmaa useista eri näkökulmista, muun muassa ylhäältäpäin eli lintuperspektiivistä:

KRAA-VAL-KEAA varis raakkuu,
ja naakat kirkontornista lehahtavat todista-
maan,
että yöllä on satanut lunta,
talojen katot ovat valkoiset ja piipunsuojalla
valkoinen hattu,
niityille ja pensasaitoihin on tarttunut ohut
valkoinen harso ja kyntöpelloilla lumi on kirjoit-
tanut joka toisen rivin valkoiseksi
Valju aurinko hohtaa pilven läpi (HDP, 131.)

Ulkoisesta kuvauksesta siirrytään nopeasti kertojan välittämään ja kääntämään lintujen puheeseen. Käännös toimii taas äänteellisen parallelismin periaatteella, kun KRAA:ssa ja huudahduksessa ”VAL-KE-AA” toistuu kaksoisvokaali. Kuvaus linnuista, jotka ”lehahtavat todistamaan”, painottaa kertojan jumalallisuutta. Todistaminen verbinä kantaa mukanaan vahvoja uskonnollisia konnotaatioita, joiden tulkitseminen merkitseviksi motivoituu Carlsonin romaanin tarinamaailmassa. Maiseman rinnastaminen tekstiin, jossa ”lumi on kirjoittanut joka toisen rivin valkoiseksi”, korostaa entisestään antropomorfista ja jumalallista mieltä näkemässä ja kuvailemassa maisemaa. Kertojan valta lähenee miltei tekijällistä valtaa tekstiin, kun näkymä representoituu valkoiseksi ja puhtaaksi paperiksi, kuin keskeneräiseksi kertomukseksi, jota kertoja kuvailullaan tuottaa. Tekijän ja Jumalan yhteys korostuu, kun molemmat

³ Kerronta on kuitenkin keskittynyt juuri Downen kylään, mikä tietenkin antaa aihetta kysyä onko Herra Darwinin puutarhuri todella kaikkitietävä kertoja, kun kerronta on niin fokusoitunut tiettyyn maantieteelliseen pisteeseen. Itse kuitenkin tulkitSEN, että maantieteellisessä rajauksessa on kyse enemmänkin esteettisistä funktioista. Romaani kertoo yhden tietyn kylän tarinan, ei koko 1870-luvun Iso-Britannian tarinaa. (ks. Sternberg 1993, 264).

luovat maailmansa sanasta. Kertoja on siis samanaikaisesti sekä tarinamaailman havainnoija että sen luoja.⁴

Välittyneisyys näkyy Carlsonin romaanissa myös lingvistikalla tasolla. Dorrit Cohn on esittänyt, että mikäli kertomusta leimaa voimakas lingvistinen yhteneväisyys, joka ulottuu myös eri romaanihenkilöiden tietoisuuksien kuvaukseen, voidaan kertomusta lukea yhden mielen välittämänä tai tuottamana. Tällöin kerronnan kielellinen asu ”ei vaihtelee lateraalisesti (henkilöstä toiseen) tai ajallisesti (lapsuudesta vanhuuteen)”, ja tuloksena on kertomus, jossa psykologinen variointi on niukkaa (Cohn 1983, 264–265). *Herra Darwinin puutarhurin* keskeisiin piirteisiin kuuluu tajunnanvirtateknikka, jossa yksittäiset ajatukset kiteytyvät jopa aforistisiksi huomioiksi elämästä ja ihmisen osasta maailmassa. Teoksen tajunnanvirrassa välimerkit katoavat, mutta syntaksi säilyy eheänä. Lisäksi kielellinen niukkuus paistaa lähes jokaisesta yksittäisestä tajunnankuvauksesta, vaikka kerronnalle läpinäkyviä mieliä on eroteltavissa miltei kaksikymmentä. Esimerkiksi kahden hyvin erilaisen miehen, kirjanpitäjä Henry Fainen ja koulumestari Stuart Wilkesin aforistiset pohdinnat suurmieheydestä ovat kielellisesti lähes identtisiä:

Isot miehet muistetaan kuten herra Darwin joka on oikea monoliitti me pienet ihmiset hiekkaa jota aallot huuhtelevat edestakaisin, (HDP, 38.)

Toivottavasti hän [Stuart Wilkesin poika Charles] elää ymmärtääkseen että suuruus ei synny nopeista voitoista vaan kasvaa työllä ja vaivalla eikä ponnistelukaan tuota tulosta jos nerous puuttuu, (HDP, 44–45.)

Molemmista katkelmista puuttuvat välimerkit sivu- ja päälauseitten väliltä, eikä kummassakaan pohdinnassa ole havaittavissa puhekielisyyttä. Molempien miesten mietteet esitetään myös toteavan huomion muodossa, ikään kuin kommentteja edeltävät ajatusprosessit ja assosiaatiot olisi karsittu pois lainatusta sisäisestä monologista.

⁴ Kenties yksi syy kaikkitietävän kertojan käsitteen ongelmallisuuteen ja epäselvyyteen löytyy tekijän ja kertojan rinnastamisesta aikaisemmassa tutkimuksessa. Nykyteoretisoinneissa kyllä myönnetään, että tekijä voi olla tekstinsä luoja ja siten tietää kaiken luodusta tarinamaailmasta ja sen henkilöistä (ks. esim. Culler 2004, 23; Nelles 2006, 11), mutta koska aktuaalisesta tekijästä ei voida tekstin perusteella sanoa paljoakaan, on sen sijaan puhuttava kaikkitietävästä kertojasta. Mutta kuinka voidaan ymmärtää niitä kohtia, joissa tematisoidaan tekijän ja tekstin valtasuhdetta? Yksi keino kiertää ongelma on todeta, että lukijan tulkinnassa kaikkitietävä kertoja lähenee yleensä helposti teoksen implisiittistä tekijää, jolloin lukija rinnastaa konstruoimansa tekijäkuvan ja kertojan toisiinsa (Sternberg 1993, 256–257). Tämän rinnastamisen myötä on mahdollista liittää myös kertojaan kaikkitietävyyttä painottavia ominaisuuksia ja tulkintoja.

Mielten kielellinen samankaltaisuus ei ole psykologisesti tai mimeettisesti perusteltavissa, sillä lukija voi konstruoida tekstin pohjalta hyvinkin heterogeenisen kyläläisten joukon, jonka kaikki jäsenet tuskin kykenevät kielellistämään kokemustansa samalla tavoin tai edes samoissa määrin. Lisäksi kyläläisten maailmankatsomukset eroavat toisistaan välillä hyvinkin suuresti. Esimerkiksi Hannah Hamiltonin (1) ja Jennifer Kennyn (2) reflektointien kuolemasta ja kuolevaisuudesta voisi olettaa tuottavan teokseen myös kielellistä polyfoniaa, mutta sen sijaan tietoisuudet esitetään samankaltaisessa asussa:

- (1) Minä tiedän että ei itsemurhaaja oikeastaan kuolemaa halua, vaan entisen elämänsä takaisin mutta aikaa ei voi peruuttaa kuin hevosta. Kun elän vielä vanhemmaksi kaikki alkaa unohtua, pahat teot pyyhitään pois eikä hyviäkään muista viittä minuuttia kauempaa. (HDP, 11.)
- (2) Tätä kuoleman vääryyttä minä vastustan ja käytän kaikkia aseita puhtaista pumpulitupoista ja jodista ja haavalangasta ja Beckhamin pillereistä sipulimaitoon kanakeittoon ja sokeroituun teehe, usein häviän silti. (HDP, 12)

Katkelmat näyttävät heijastelevan erilaista suhtautumista maailmaan: Hannah Hamilton hyväksyy ajatuksen kuolemasta, kun taas Jennifer Kenny yrittää paeta omaa kuolevaisuuttaan. Kuitenkin tietoisuuksien esitykset ovat siinä määrin lingvistisesti yhteneväisiä, että ne voisivat liittyä toisiinsa katkoksetta. Heterogeenisen joukon esitystapa on teoksessa yllättävän homogeeninen, ja siksi onkin perusteltua puhua mielten suodattumisesta yhden kertovan mielen lävitse.

Kielellisen yhteneväisyyden tuottamat efektit eivät rajoitu vain asetelmaan, jossa kertojan diskurssi ikään kuin vuotaa tajunnankuvaukseen, vaan kielellinen samankaltaisuus saa mielet myös vuotamaan toisiinsa. Tästä syystä lukijan voi olla vaikea erottaa esimerkiksi kärkevän Hannah Hamiltonin ja porvarillisen Jennifer Kennyn mieliä toisistaan, vaikka henkilöiden luonteet ovatkin hyvin erilaiset. *Herra Darwinin puutarhuri* ei siis leikittele ainoastaan kokevan ja kertovan mielen sekoittumisella, vaan samat sekaannukset leimaavat myös erillisiä kokevia tietoisuuksia.

Pelkkä kerronnan välittyneisyys ei itsessään vielä riitä tekemään kertojasta kaikkietävä. Esimerkiksi Fludernik (2002, 48) on linjannut, että kertojan kyky lukea mieliä on käynyt nykylukijalle jo sen verran tutuksi, ettei se välttämättä tarkoita kertojan olevan kaikkietävä. Kaikkietävyyden tutkimuksessa kannattaakin ottaa

huomioon myös se, miksi kaikkietävä kertoja näyttäytyy ylimaallisen informoituna suhteessa henkilöhahmoihin.

Moraalinen auktoriteetti ja autoritääriset kommentoinnit

Sternberg (1993) ja Nelles (2006) korostavat tutkimuksissaan, että kaikkietävä kerronta on luonteeltaan moniulotteista. Yhtenä kaikkietävän kertojan keskeisenä ominaisuutena voidaan kuitenkin pitää autoritäärisyyttä. Autoritäärisessä kerrontatilanteessa henkilön sisäisyyden esittäminen tarjoaa monesti kaikkietävälle kertojalle mahdollisuuden todeta yleispäteviä totuuksia ihmisluonteesta (Cohn 1983, 22–23). Analysoidessaan Henry Fieldingin ja Anthony Trollopin teoksia Sternberg päätyy toteamaan, että kaikkietävä kertoja lähenee lukijan tulkinnassa yleensä implisiittistä tekijää eli lukijan tekstin pohjalta rakentamaa kuvaa tekijästä. Kaikkietävä kertoja on siis erityisen tietoinen tekstin yleisöstä ja pyrkii ohjaamaan tekstin vastaanottoa esittämällä arvioita kertomuksen henkilöhahmoista ja heidän ominaisuuksistaan. Tällöin kertoja toimii myös tekstin moraalisen auktoriteettina ja luonnostelee tekstin implisiittistä lukijaa ja kohdeyleisöä, mikä alleviivaa kertojan valtaa suhteessa tarinamaailmaan. Sternbergin mukaan autoritäärinen kerronta kuitenkin vaimenee, kun liikutaan kohti modernistista ja edelleen postmodernistista fiktiota. (Sternberg 1993, 256–257, 264.) Vaihtoehtoisesti voidaan ajatella, että nykykirjallisuudessa autoritäärinen kommentointi saa uusia muotoja.

Herra Darwinin puutarhurissa henkilöiden toisistaan veistelemät huomiot asettuvat kertojan arviointien rinnalle. Esimerkiksi Eileen Faine harhautuu pohtimaan kylän naisten turhamaisuutta kirjoittaessaan vaatimattomasti nimettyä maksiimikirjaansa ”*Ihmislousteesta*”:

Jotkut naiset eivät pysty sovittamaan suuria silmiä, suoraa nenää ja täyteläisiä huulia samaan päähän aivojen kanssa, jokin on liikaa. Aivot. Ne kutistetaan niin pieniksi, että päähän mahtuu paksut kiharat ja pitsimyssy. (HDP, 36.)

Samalla Eileen Fainen mietelmä viittaa kuitenkin naisen omiin katkeriin jäähyväisiin nuoruuden kauneudelle. Juuri hän on kyläläisten mielessä kopea nainen, joka ei voi hyväksyä vanhenemistaan: ”naisen kopeus ei taitu vaikka kauneus peilissä kuihtuu, rouva kurottaa kurottaa kaulaansa ja viskoo päätään kuin nuori tyttö” (HDP, 26).

Eileenin terävä kommentti välittyy lukijalle ironisena, koska kertoja on aiemmin tuonut esiin vastakkaisia huomioita, ja ”aivot” tuskin ovat Eileenille aivan niin tärkeät kuin monologi antaa ymmärtää. Eileen Fainen kyky luonnostella ihmismieltä osoittautuu väistämättä kovin rajoittuneeksi, ja arviointia leimaa myös epäluotettavuus. Kurotus kohti moraalista valtaa ja kaikkítietävyyttä osoittautuu romaanin henkilöille jatkuvasti epäonnistuvaksi projektiksi, jossa esitetyt huomiot purkaantuvat.

Myös kaikkítietävä kertoja itse osallistuu kyläläisten luonteen kommentointiin. Kun kyläläiset pohtivat paikallisessa pubissa ateismin järjenvastaisuutta, vuoropuheluun on liitetty huomio, joka erottuu muusta dialogista lainausmerkkien puuttumisella ja kursiivilla:

Niin suuri on totumuksen mahti, että se voimakkaimmillaan ollessaan ei ainoastaan verhoa meidän luontaista tietämättömyyttämme, vaan peittää piiloon itsensäkin, eikä näytä ollenkaan olevan kysymyksessä, juuri siksi, että se esiintyy mitä voimakkaimmassa määrässä, David Hume kirjoitti. (HDP, 106, kursiiivi alkuperäinen.)

Kommentti kiinnittyy tilanteeseen, jossa kylän miehet pohtivat pubissa suhdettaan Jumalaan ja uskoon. Keskustelu päättyy anonyymiksi jäävään toteamukseen ”Haluan uskoa Jumalaan, mutta järki panee vastaan” (HDP, 106). Toteamusta seuraava kertojan kommentti tuntuu yhtäältä käsittelevän uskoa tottumuksena ja toisaalta korostavan toteavan tietämättömyyttä: ateismi jää humalapuheen tasolle, jossa kyseenalaistaminen vahvistaa kyläläisten tapauskoa. Kaikkítietävän kertojan huomautus osoittaa, että uskonnon pilkkaaminen vain korostaa kristinuskon vakiintunutta asemaa. Miesten humalainen pohdiskelu ei johda maailmankatsomuksen uudelleenarviointiin, vaan ainoastaan kiinnittää henkilöt entistä tiukemmin jaettuihin ajatusmalleihin.

David Humen siteeraus on teoksessa mimesiksen rikkovaa kommentointia, joka on osoitettu suoraan lukijalle ohi diegeettisen tarinamaailman. Konteksti on yleensä ironinen, eli kertojan huomio on ristiriidassa henkilöahmon esittämän huomion kanssa. Syntynyt ironia on *dramaattista ironiaa*. Näkökulmien ristikkäisyys merkitsee sitä, että lukijan on mahdollista tietää yksittäisiä romaanihenkilöitä enemmän tarinamaailman tapahtumista ja muista mielistä. (Sternberg 1993, 266.) Lisäksi autoritääristä kommentointia leimaa usein illusorinen dialogisuus: autoritääriset arvioinnit esitetään henkilöiden omien huomioiden rinnalla, jolloin kertoja ikään kuin osallistuu keskusteluun henkilöiden kanssa heidän tietämättään, vaikka

keskustelukumppanina toimiikin pikemminkin huomioiden paikkansapitävyyttä arvioiva lukija. (Ks. Cohn 1983, 25.) Siten Carlsonin teoksen kertoja on ainakin satunnaisesti varsin perinteinen autoritäärinen kertoja, joka luonnostelee totuuksia ihmismielestä ja tuo näkyviin oman kaikkivoipaisuutensa. Henkilöt itse eivät ole tietoisia kertojan ironisista kommenteista, ja sitaattit korostavatkin kerronnallista hierarkiaa, jossa fiktiiviset mielet asettuvat kaikkietävän kertojan diskurssin alaisuuteen.

Fludernikin (2002, 43–44) mukaan lukija voi kerronnallistaa tekstin esimerkiksi *kertomisen* tai *kokemisen* kehyksissä. Carlsonin romaani aktivoi molemmat kehykset, mutta ainoastaan kertojan diskurssi on luonnollistettavissa kertomisen kehyksissä. Eri henkilöhahmojen äänet pysyttelevät tiukasti kokemuksen kehyksessä, kun fiktiivisten mielten harjoittama kerronnallistamisen prosessi esitetään hajoavaksi ja pirstaloituvaksi suhteessa kaikkietävään kerrontaan. Kaikesta huolimatta henkilöt yrittävät kertoa kokemuksestaan muutenkin kuin huomioina. *Herra Darwinin puutarhurissa* juuri henkilöitten kyvyttömyys lausua osuvia totuuksia, jotka eivät samalla ironisoisi lausujaakin, pitää moraalisen auktoriteetin tiukasti kertojan hyppysissä. Lisäksi henkilöhahmojen kerronnallistamisprosessien epäonnistumiset korostavat nekin kertojan ylimaallista tietämistä ja valtaa kerrottuun.

Kuitenkin *Herra Darwinin puutarhurin* kertoja välttää rakentamasta suoraa alistussuhdetta esitettyihin mieliin. Esitetyt moraaliset huomiot jäävät usein suoran lainaamisen tasolle, eivätkä ne ole tulkittavissa täysin kertojan omiksi päätelmiksi. Kertojan moraalinen auktoriteetti on siis ikään kuin toisista teksteistä lainattua. Ironia kasvaa epäsuorasta, mutta suoraan lainaavasta ja välillisestä arvottamisesta. Siksi tulkitsem, että teoksen tapa käyttää autoritäärisiä kommentteja sekä korostaa että purkaa kaikkietävän kertojan kaikkivoipaisuutta suhteessa tarinamaailmaan. Sitaitit alleviivaavat kertojan oppineisuutta mutta myös herättävät kysymyksiä kaikkietävän kertojan kyvyttömyydestä luonnostella itse huomioita käsillä olevan aineiston pohjalta.

Romaani Jumalan huoneena ja fiktiiviset mielet kerronnan ikkunoina

Carlsonin romaanissa on runsaasti kohtauksia, jotka kuvaavat henkilöitä katsomassa ikkunasta ulos. Useimmiten kolmannessa persoonassa kerrottua toimintaa seuraa

siirtyminen sisäiseen monologiin. Ensimmäinen sisäinen monologi esitellään melkein romaanin alussa, heti toisella sivulla:

HANNAH HAMILTON katsoo ikkunasta ulos.

Thomas Davies kävelee ohi, iso mies hartiat kumarassa ja pää painuksissa tuijottaa hiekkaa ja lätäköitä.

Kahvi polttaa kitalakea ei tarvitse mennä kirkkoon se on vanhuuden tuoma helpotus eikä kukaan kysy mitä mieltä minä olen Jumalasta. Mitä Jumala minusta ajattelee, sitä en tiedä. (HDP, 10.)

Jo ensimmäinen sisäisyyden kuvaus romaanissa assosioi Jumalaan ja tietämiseen. Tosin tämä tapahtuu negation kautta, sillä Hannah Hamilton ei tiedä ”mitä Jumala hänestä ajattelee”. Lisäksi sisäisyyteen siirtyminen rinnastuu katkelmassa henkilön toimintaan eli ikkunasta ulos katsomiseen.⁵ Pronominaaliset vaihdokset yksikön kolmannesta persoonasta yksikön ensimmäiseen persoonaan ovat puolestaan tyypillinen tapa esittää siirtymiä fiktiossa (Cohn 1983, 63–64). Hannah Hamiltonin tietoisuuden esityksessä kolmannessa persoonassa kerrottu osuus vaihtuu toisella rivillä fokalisaatioksi, ja toiseksi viimeisellä rivillä kertoja esittää lainatussa sisäisessä monologissa henkilön aistihavaintoja ja mietteitä.

Tässä yhteydessä on huomattava, että Carlson käyttää teoksessaan verbimuotojen ja pronominaalisten vaihdosten lisäksi myös typografisia keinoja, nimittäin lyriikasta tuttuja *asennonvaihdoksia*, jotka viittaavat vaihdoksiin puhetilanteessa. *Herra Darwinin puutarhurissa* rivinvaihdokset tehostavat usein vaihdoksia kerronnalliselta tasolta toiselle, joko kertojasta henkilöön tai henkilöstä kertojaan. Asennonvaihdoksilla voidaan tarkoittaa myös sisällöllisiä muutoksia puhetilanteissa, jolloin puhujan suhtautuminen tai asemoituminen maailmaan muuttuu (ks. Lehikoinen 2011, 213). Carlsonin romaanissa asennonvaihdosta edeltävä rivi kuuluu usein kaikkitietävälle kertojalle, joka paikantaa henkilön tarinamaailmaan

⁵ Ikkunoita on käytetty sangen runsaasti siirtymien yhteydessä etenkin modernistisessa kaunokirjallisuudessa. Esimerkiksi James Joycen (2012, 37) novellissa *Eveline* päähenkilö katselee ikkunasta ulos kadulle samalla, kun kerronta upottautuu hänen mieleensä. Lisäksi Elise Nykänen (2015, 57) on väitöskirjassaan tutkinut sisäisten ja ulkoisten maailmojen rinnastumista Marja-Liisa Vartion fiktiossa, ja näissä kohdissa nimenomaan ikkunasta katsominen vertautuu tietoisuuden esittämiseen. Käytettyjen kerronnan keinojen puolesta *Herra Darwinin puutarhuri* läheneekin modernistista kirjallisuutta ja on tulkittavissa modernistiseksi pastissiksi. Toisaalta romaanin edustama toinen lajityyppi, historiallinen romaani, herättää kysymyksiä siitä, tuotetaanko kokemuksellisuutta niin, että 1870-luvun englantilainen pikkukylä avautuukin anakronistisesti modernististen teosten poetiikan ehdoilla. Teoksen suhde modernismiin on ristiriitainen: yhtäältä teos tekee kunniaa suuntaukselle, toisaalta taas modernistisia keinoja parodioidaan.

kommunikoimalla lukijalle kuka tekee mitä ja missä, kun taas seuraava rivi kiinnittyy usein joko fokalisaationa tai sisäisen monologina henkilön tajuntaan. Kun paikantuminen tarinamaailmaan tapahtuu näin selkeästi kehyksellisenä, mielten luonne kertojan diskurssiin upotettuina korostuu.

Ikkunat eivät ole romaanissa mitenkään sattumanvarainen elementti, vaan ne kiinnittyvät laajemmin huoneen metaforaan, joka puolestaan toimii edelleen luonnollistamisen skeemana kaikkitietävälle kerronnalle. Huoneen metafora jopa eksplikoidaan tilanteessa, jossa Rosemary Rowe selvittelee mielessään yhteyttään jumalaan ja lukemiseen:

Jumala sinä sanoit minulle, että Sinä olet huone jossa saan olla pelkäämättä [--] Sinä olet sija jossa minä olen rauhassa eikä minun tarvitse juosta asiasta toiseen eikä järjestellä nappilaatikoita eikä ottaa rahaa ja ojentaa vaihtorahaa eikä puhua ihmisille. Se paikka on kuin kirja jota haluan lukea, johon menen vaikka istun tuolissani, päähäni nousee kuvia ja minä ajattelen ihan tuntemattomien ihmisten asioita, ihmiset tulevat tutuiksi kun luen eteenpäin, ja jos kirja on paksu ja ihmiset mukavia ja maisemat ja talot ja huoneet kauniita, en halua lopettaa lukemista ja tulla pois, en halua että kirja loppuu, ja Jumalan huone onkin sellainen ettei tarina koskaan lopu. (HDP, 117–118.)

Rosemaryn mietteissä uskonnon pohdinnasta liu'utaan kirjaan, Jumalan ”sijaan”, jossa mieli voi levätä. Tilassa aika ja paikka osoittautuvat merkityksettömiksi, sillä Rosemary voi matkustaa jättämättä tuoliaan. Rosemaryn ja fiktiivisten henkilöiden mielet sekoittuvat, ja Rosemary ajattelee ”tuntemattomien ihmisten asioita”. Lukeminen ja uskonnollinen kokemus osoitetaan rinnakkaisiksi, sillä uskonnollinen meditaatio muuttuu lopulta lukemisen tuottaman nautinnon erittelyksi.

Monologia voi myös tulkita metafiktiivisenä⁶ vihjeenä, jossa Rosemaryn monologi on lukijalle esitetty kutsu astua Jumalan huoneeseen, toisin sanoen Carlsonin teokseen. Rosemaryn kokemus lukemisesta rinnastuu *Herra Darwinin puutarhurin* lukijan kokemukseen. Samalla kutsu on perin narsistinen, sillä teos julistaa itsensä jumalaiseksi. Tämän lisäksi jokainen esitetty tietoisuus muodostaa oman fiktiivisen huoneensa, joka on avoin Jumalaan rinnastuvalle kaikkitietävän kertojalle.

Huoneen metaforalla on siis romaanissa kaksoismerkitys: toisaalta se viittaa fiktiivisiin mieliin, toisaalta lukukokemukseen kokonaisuudessaan. Astuminen osaksi jumalallista edellyttää kuitenkin vuorovaikutusta eli tekstin ja lukijan

⁶ Tässä yhteydessä tarkoitan metafiktiolla erityisesti tekstin tapaa viitata *itseensä* (Hutcheon 1991, 1).

kohtaamista. Metafora ketjuuntuu teoksessa metonymiaksi, koska jokainen yksittäinen mieli voi edustaa Jumalan huonetta ja Jumalan huone kokonaisuudessaan yhtä erillistä tietoisuutta. Kohti tarinamaailmaa suuntautuvat katseet avaavat huoneisiin ikkunoita, mutta seinät ja ovet puuttuvat. Jumalallinen tila jää abstraktiksi.

Typografisella tasolla kaikkitietävän kertojan rooliksi jää katseitten ja huoneitten kehystäminen ja sijoittaminen tarinamaailmaan. Kehyksellisyys näkyy teoksessa siis sekä merkityksellisesti, kielellisesti, typografisesti että kerronnallisesti. Voisi ajatella, että kehyksellisyys saa mielet näyttämään entistä läpinäkyvimmiltä, sillä lukija voi erottaa konkreettisesti rivin tarkkuudella, milloin teksti siirtyy esittämään fiktiivisen mielen sisäisyyttä. Kehyksellisyyteen tosin liittyy ongelmia, jotka hankaavat läpinäkyvyyttä ja kokemuksellisuutta vastaan. Monologin ja kerronnan erottaminen typografisesti (ja metafiktiivisesti alleviivaten) kiinnittää lukijan huomion mieliin *tekstuaalisina konstruktioina*. Yksi mieli on siis nähtävissä pelkkinä riveinä kaikkitietävän kertojan ja toisten sisäisyyksien kuvausten välissä.

Kerronnan kehyksellisyys korostuu entisestään Eileen Fainen pohtiessa itseään ja kyläläisiä historian tutkijan näkökulmasta:

tulevien vuosikymmenien ja vuosisatojen ihmiset suhtautuvat meidän käsityksiimme ylimielisesti kuin olisimme olleet lapsia jotka harjoittelivat ajattelemista sillä uusien ajatusten ja keksintöjen valossa me näytämme huvittavilta, ovat minunkin mielestäni historiankirjojen suurmiehet ja sotapäälliköt vähän naurettavia kun sodittiin jousipyssyillä ja keihäillä ja tähtitieteilijät uskoivat auringon kiertävän maata, valtaa pitävät ne joilla on nykyhetki käsissään, meidät pannaan lasikupuun ja tutkitaan mikroskoopilla
valkoinen hiiri laboratoriossa vikisee, mutta minä
olen kerta kaikkiaan kuollut ja siksi täytyy nyt kirjoittaa muistiin. (HDP, 102.)

Metafiktiivinen vihje samanaikaisesti ennakoii lukijan mahdollista tulkintaa kyläläisistä ja torjuu sen. Tulkintani mukaan Carlsonin romaani kutsuu Eileen Fainen reflektoinnissa lukijaa eläytymään ja samaistumaan henkilöihin. Katkelman voi ajatella kommentoivan teoksen kerronnallista asetelmaa, jossa kyläläisten mieliä tarkastelee kertojan kaikkitietävä katse. Niinpä kertojaa ei pidä tulkita naturalistisen romaanin kylmäksi observoijaksi eikä myöskään tieteellisen intressin ajama historiantutkijaksi, jonka tehtävänä on suorittaa narratiivinen ihmiskoe fiktiivisillä henkilöillä. Moraalinen auktoriteetti ei tee tarkkailijasta tunteetonta tuomaria.

Samalla Eileen Fainen kommentti sivuaa historian eläväksi tekemistä taiteen keinoin. Minä, joka on ”kerta kaikkiaan kuollut”, on kirjoitettava ”muistiin”,

toisin sanoen minä on kirjoitettava eläväksi. Katkelma viittaa kuitenkin myös historiankirjoittamiseen, jossa tutkimuksen kohteena ovat yleensä juuri kuolleet eivätkä elävät. Historiallinen romaani taas keskittyy taiteena menneisyyden elävöittämiseen ja kerronnallistamiseen, ja huomautus korostaakin Carlsonin teoksen kokemuksellisuutta. Tarinamaailman muutoksia kuvataan juuri henkilöiden näkökulmasta, vaikka kertoja toimiikin välittävänä, nimeävänä ja paikantavana agenttina. Kokemuksellisuus mahdollistaa menneisyyden ja nykyhetken välisen kuilun ylittämisen fiktiossa, vaikka menneisyys antautuukin koettavaksi ja uudelleen eläväksi osittain vieraannuttamisen kautta. Kun lukija vertaa fiktiivistä todellisuutta omaansa, liian vieraaksi jäävää tarinamaailmaa on mahdotonta kokea, mutta liian tuttu maailma lakkaa olemasta historiallinen. (Ks. Fludernik 2010b, 49.) Carlsonin romaanissa mielten läpinäkyvyys mahdollistaa tutun ja vieraan vuoropuhelun – kaikkietävä kertoja syntetisoi moninaisen aineksen ja mielten mosaiikin kielellisesti yhtenäiseksi ja ymmärrettäväksi. Poikkeuksen ikkunan lailla läpikuultaviin mieliin tekee kuitenkin mielistä keskeisin, herra Darwinin puutarhurin mieli.

Puutarhurin vastustava mieli

Toisin kuin kylän muut mielet, päähenkilö Thomas Daviesin tajunnankuvaukseen kiinnittyvät ikkunat vaikuttavat usein olevan huurteessa, tai sitten avautuva maisema kuvataan pilviseksi. Toisinaan puutarhuri taas esitetään vetämässä verhoja ikkunan eteen. Kolmannessa luvussa kuvataan Daviesin perheen arkea ja puutarhuria katsomassa pilvistä maisemaa:

Thomas sipaisee tyttären kosteita hiuksia, kaataa kuumaa vettä kannuun ja menee huoneeseensa peseytymään. Ikkunat vetäytyvät huuruun. [--] Pilvet kiitävät matalalla, ja kun Thomas avaa ikkunan, hän tuntee savun hajun, mutta ulkona on äänetöntä, ei kuulu lintuja, ei kavioiden kopsetta eikä rattaiden rytinää. (HDP, 30.)

Katkelmassa huuruinen ikkuna heijastelee kertojan ja fokalisoivan mielen suhdetta. Toisin kuin suurimmassa osassa muita fiktiivisten mielten kuvauksia, jää herra Darwinin puutarhurin mieli kertojalle jokseenkin tavoittamattomaksi. Ikkunasta avautuvan maiseman, jossa ”pilvet kiitävät matalalla”, voi tulkita myös *psykoanalogiaksi* (psycho-analogy), jonka avulla kertoja summaa henkilön mielenliikkeitä (Cohn 1983, 36–37; ks. myös Mäkelä 2015, 43). Tällöin ulkoinen

tarinamaailma ja henkilön sisäinen maisema rinnastuvat toisiinsa (Nykänen 2015, 57). Daviesin mielenmaisemaa varjostavat pilvet: suru vaimon kuolemasta ja huolet tulevista kärsimyksistä. Maiseman äänettömyys korostaa Thomas Daviesin elämän pysähtyneisyyttä surun keskellä. Äänet ovat läsnä ainoastaan negaation kautta: ”ei kuulu lintuja, ei kavioiden kopsetta”, eli kylään kiinnittyvät elämän äänet ovat jossakin muualla kuin puutarhurin talossa.

Kun kerronta etenee, pilvinen maisema muokkaantuu tarinamaailman tasolla ja temaattisena elementtinä:

[--] kun Thomas kääntyy hän näkee että tuuli on repäissyt pilvikerrokseen aukon ja pilvien lomasta lankeaa äkkiä hopeinen valo jonka kirkas laahus pyyhkäisee maiseman yli. Raamatun kuvissa ihmiset kohottavat kasvonsa taivasta kohti ja valo lankeaa heidän ylleen.

Thomas sulkee silmät, kirkossa pappi saarnaa ja ne sanat ovat hengellisen pöytään katettu kypsä kana johon seurakuntalaiset iskevät hampaansa, täydellä vatsalla ei jaksa ajatella eikä kysellä joutavia, onko olemassa sukeltavia ampieksia. (HDP, 32.)

Maisema rinnastuu puutarhurin sisäiseen sielunmaisemaan ja heijastelee hänen uskonasioissa kamppailevaa mieltään. Raamatun kuvissa kasvonsa kohti taivasta kohottavat ihmiset kuulostavat kuitenkin kovin idealisoiduilta ollakseen puutarhurin ateistisen ja käytännöllisen mielen tuotoksia. Vaihtoehtoisesti huomautus voidaan tulkita kaikkietävän kertojan kommentiksi, jossa kuvaus Thomas Daviesistä katsomassa ulos assosioituu Raamatun rukoilevien ihmisten kuviin. Mikäli kohtausta tulkitaan raamatullisissa kehyksissä, selviää, että kaikkietävän kertojan yrittää koostaa hetkestä uskonnollista kääntymistarinaa. Tällöin pilviverhon repeäminen rinnastuu Kristuksen kuolemaan ja verhon repeämiseen, ja puitteet puutarhurin mahdolliselle uskoon tulemiselle osoittautuvat lähes mahtipontisiksi. Kertoja ikään kuin tarjoaa hiljattain vaimonsa menettäneelle puutarhurille mahdollisuutta nousta kertomuksen kärsiväksi messiaaksi.

Thomas Davies kuitenkin torjuu maiseman uskonnolliset merkitykset. Sen sijaan, että puutarhurin mieli alistuisi kaikkietävän kertojan kärsiväksi lempilapiseksi, Davies päätyykin seuraavassa kappaleessa ironisoimaan kylälaisten tekopyhää tapauskoa vertaamalla kirkon saarnaa kypsään kanaan, johon tyhmemmänkin kelpaa iskeä hampaansa. Uskonto ja ajattelemisen osoittautuvat puutarhurin mietteissä vastakohdiksi, sillä ”täydellä vatsalla ei jaksa ajatella”. Silmien sulkeminen korostaa maalatun maiseman torjumisen lisäksi myös liikettä henkilöhahmon sisäisyyteen, kun

puutarhuri kieltäytyy iskemästä hampaitansa kertojan maalailemaan valmiiseen narratiiviin.

Thomas Daviesin tajunnankuvauksiin kiinnittyvien ikkuna-analogioitten eroamisen muista ikkunakohtauksista voi perustella teoksessa käsiteltävillä uskonnollisilla teemoilla. Darwinin puutarhuri on Carlsonin esittämistä kyläläisistä ainoa, joka aktiivisesti kyseenalaistaa omaa suhdettaan Jumalaan ja ainakin jossakin määrin luopuu uskostaan. Viimeisessä sisäisessä monologissaan Thomas Davies julistaa vapautumistaan uskon taakasta:

[--] on aika ajatella ja tehdä suunnitelmia ja karkottaa se Jumala joka on minuakin riivannut lapsuudesta asti ja jonka ääni on istutettu meidän päähämme eikä anna suunvuoroa, nyt Jumala vaikenee, mutta aurinko nousee ja laskee, hän lähti, vaikenä vihdoinkin (HDP, 159.)

Päähän istutettu ääni on tulkittavissa analogiseksi kaikkítietävän kertojan mieleen tunkeutuvan äänen kanssa. Vaikeneminen ei siten tarkoita romaanissa kaikkítietävän kertojan vaikenemista, vaan vaikeneminen viittaa puutarhurin mielen sulkeutumiseen kertojalta. Vaientaessaan Jumalan äänen mielestään Thomas Davies epäá kaikkítietävältä ja Jumalaan rinnastuvalta kertojalta pääsyn mieleensä, eikä kerronta enää kuvaa puutarhurin sisäisyyttä muutoin kuin ulkoisten vihjeitten perusteella. Jotta henkilön sisäisyys voisi muodostaa Jumalan huoneen, uskon on ensin avattava pääsy tähän huoneeseen. Kertojan kaikkítietävyys siis osoittautuu romaanissa lopulta ehdolliseksi ja rajalliseksi.

Tietämisen rajat ja minä joka ei tiedä

Historiallisen romaanin lajityypissä korostuvat usein nimenomaan tietoon liittyvät kysymykset. *Historiografisen metafiktion* (historiographic metafiction) käsitteen kehittänyt Linda Hutcheon (2004, 106) väittää, että etenkin postmodernistiset historialliset romaanit refleктоivat itsetietoiseen sävyyn historiallisen tietämisen mahdollisuuksia ja mahdottomuuksia. Esimerkiksi Mari Hatavara (2010, 159) on kuitenkin todennut, että historiallisen tiedon kyseenalaistuminen leimaa genreä yleensä. Jopa perinteiseksi ymmärretyt, realistisina näyttäytyvät historialliset romaanit pohtivat omaa luonnettaan toisaalta keinotekoisina ja toisaalta referentiaalisina teksteinä siinä

missä postmodernistisetkin tekstit. Tästä näkökulmasta katsottuna ei ole yllättävää, että Carlsonin romaanin kertojan kaikkítietävyys kyseenalaistuu teoksen lopussa.

Herra Darwinin puutarhurin viimeinen osa, ”Kevät”, alkaa romaanille tuttuun tapaan kuvauksella ylhäältä käsin, kaikkítietävän kertojan perspektiivistä:

AURINKO kiipeää korkeammalla ja haihduttaa yön viileyden ojista ja kyntövaioista,
puiden alla sinililjat työntävät tieltään kuivat lehdet ja ohuesta varresta kasvavat kellot
peittävät metsänpohjan sineen, valoisat nurmikot kukkivat narsisseja, satoja, tuhansia
narsisseja joiden teriöiden kirkkaankeltaiset torvet ja oranssit maljat ja kiekot kääntyvät
aurinkoon ja levittävät tuoksuansa ilmaan,
kiuru ponnahtaa heinikosta ja nousee pitkää säveltä laulaen kohti taivaan haaleansinistä
lakea,
peippo tammen oksahaarassa päästää nousevan säkeen ja varpuset tirsuttavat
rautatammipensaikossa (HDP, 167.)

Kerronta maalaa lukijan eteen panoraaman täynnä merkityksellisiä yksityiskohtia. Kertovan katseen liike tuntuu hakevan positiota kokonaisuuden ja detaljien välillä. Tämä näkyy esimerkiksi kohdassa ”valoisat nurmikot kukkivat narsisseja, *satoja, tuhansia* narsisseja *joiden teriöiden kirkkaankeltaiset torvet ja oranssit maljat ja kiekot* kääntyvät aurinkoon”. Aurinkoa päin kääntyvät kukat on mahdollista tulkita allegorisena viittauksena kyläläisiin, jotka kääntyvät kohti valoa Jumalan puutarhassa. Allegoria on kuitenkin omituisesti väritynyt, sillä kukkina eivät ole perinteiseen tapaan auringonkukat vaan narsissit, jotka liitetään yleensä Narkissos-myyttiin itserakkaasta ja itseään peilaavasta minästä. Ovatko nämä kukat eli fiktiiviset henkilöt lopulta vain kertojan narsistinen väylä esittää kielellistä nokkeluutta? Voisiko olla niin, että kun kyläläisten kollektiiviin on ensimmäistä kertaa kylvetty onnistuneesti epäilyksen siemen, ei ole enää olemassa Jumalan aurinkoa, jonka valossa mieli voisi kertomustaan koostaa? Jäljelle jää ainoastaan narsistinen minä, joka kuin pakotettuna mielessään versioi sekä omaa että toisten elämää.

Tietämiseen liittyvät kysymykset kulminoituvat romaanin viimeisellä sivulla. Carlsonin romaani päättyy ristiriitaiseen kohtaukseen, joka tuntuu aluksi korostavan kertojan tiedon rajoittamattomuutta. Romaanin loppu kuitenkin estää kertojan tulkitsemisen kaikkítietäväksi:

Jos Downen suuntaan vaunuissa matkustava punaposkinen nuori nainen jolla on sylissään pulska pikkulapsi nyt tienmutkassa sattuisi katsomaan ikkunasta ulos, hän näkisi iltaruskoa vasten kaksi lasta seisomassa päät painuksissa ja pitkän vähän kumaran miehen lapio

kädessä ja luulisi ehkä että kukkulan rinteellä ollaan hautaamassa, mutta hän erehtyisi sillä hetki ei ole surullinen vaan jännittävä ja toiveikas.

Mitä Thomas Davies istuttaa sähköistetylle kasvimaalle?

Hän istuttaa ohraa, sokerijuurikkaita ja mansikoita.

Mitä Jumala sanoi Thomas Daviesille? Siitä *minä* en tiedä mitään.

(HDP, 175–176.)

Kertoja kuvailee mahdolliseen maailmaan sijoittuvan tapahtumakulun ja näkymän, joka ei kuitenkaan käy toteen romaanin aktuaalisessa tarinamaailmassa: ”punaposkinen nainen” ei katso ikkunasta ulos. Hypoteettinen kerronta on tässä yhteydessä omiaan korostamaan kerronnan kaikkitietävyyttä, koska kertojan tietäminen ei koske ainoastaan aktuaalista tarinamaailmaa, vaan yltää syleilemään myös mahdollisia maailmoja. Carlsonin romaani lisääkin kaikkitietävän kertojan kykyjen joukkoon lopuksi vielä mahdollisten maailmojen konstruoinnin.

Hieman ristiriitaisesti kertoja ei kuitenkaan tiedä, mitä Jumala sanoi Thomas Daviesille. Kaikkitietävä kertoja kuvailee luvun alusta tuttuun oppineeseen tyyliinsä, mitä puutarhuri on parhaillaan istuttamassa ja tekemässä, mutta puutarhurin mieli on tällä kertaa suljettu kertojalta. Kun kertoja kuvailee aikaisemmin puutarhuria työssään, hän toteaa ”hänen kiireensä muistuttavan iloa” (HDP, 174). Siinä missä alun kertojalle mielet ovat olleet läpinäkyviä, kerronta on lopussa muuttunut ulkoiseksi fokalisaatioksi, jossa kertojalla ei enää ole pääsyä henkilöhahmojen tajuntaan (Genette 1983, 190). Kaikkitietävä kertoja ei kykene tietämään, mihin tulokseen Thomas Davies on keskustelussaan Jumalan kanssa päätenyt, sillä puutarhurin mieli on karannut kertojan tavoittamattomiin.

Romaanin viimeinen lause, ”[s]iitä minä en tiedä mitään”, toimii yhtäaikaisesti sekä kerronnallisena sulkeumana että uudelleenkirjoituksen paikkana tekstissä. *Minän* henkilöllisyys jää ratkaisemattomaksi arvoitukseksi. Lukija voi tulkita tekstiä uudelleen viimeisen lauseen valossa niin, että kaikkitietävän tarinanulkopuolisen kertojan sijaan olisikin kyse vain yhdestä anonymiksi jäävästä mielestä muiden joukossa. Yllättäen ilmaantuva *minä* asettuu siis voimakkaaseen ristiriitaan kaikkitietävää kertojaa suosivan tulkinnan kanssa. Aiempi kerrottu tukee tulkintaa kaikkitietävästä kertojasta tarinamaailmaa ja mieliä välittävänä tekijänä, ja lisäksi romaanin eksplisiittiset metafiktiiviset vihjeet ohjaavat lukemaan kertomusta jumalallisen mielen kertomana. Kuitenkin kerronta diskurssina sijoittuu lopussa fiktiiviseen mieleen, joka ei tiedä. Onko mahdollista, että kaikkitietävä kertoja olisi

kaunokirjallisuuden konventioita tuntevalle lukijalle asetettu tietoinen ansa (ks. Genette 1983, 77), joka paljastuttuaan vaatii tekstin tulkittamisesta uudesta näkökulmasta?

Kuitenkin juuri ansaan lankeaminen mahdollistaa sen, että henkilöhahmojen läpikäymä eksistentiaalinen kriisi, jossa *Raamatun* suuret kertomukset kyseenalaistuvat, toistuu romaanin tulkinnallisellakin tasolla. Historian ja fiktion mahdollisten maailmojen eroa tutkineen Lubomír Doleželin (2010) mukaan historian tutkijan koostamia maailmoja voidaan arvioida niiden totuusarvojen mukaan, kun taas fiktion luomaa maailmaa ei voida päätellä epistemologisesti todeksi tai epätodeksi. Historiantutkija koostaa menneisyyden mahdollisia maailmoja *noiesiksen* eli faktoihin perustuvan tiedon ehdoilla, mutta fiktion maailmoja määrittää *poiesis*, tekijän mielikuvitus ja kerronnan keinot (mts. viii, 33–35). Kaikkietävän kertojan kuolema on romaanin lopussa totuudellisten kertomusten kuolema, sillä lukija ei voi enää luottaa saamaansa tietoon tarinamaailmasta, mielistä ja menneisyyden kokemuksesta. Eheä maailma särkyä ja hajoaa sirpaleiseksi kokoelmaksi mieliä, joista yksikään ei lopulta tiedä toista enempää asioiden todellisesta laidasta.

Lopun minä, joka ei tiedä on metaforinen akti, jossa kertoja kieltäytyy tuottamasta historiallista tietoa. Minä, joka ei tiedä paljastaa kertomuksen keinotekoisuuden ja muistuttaa lukijaa siitä, että kaunokirjallisuuden menneisyydestä tarjoama kokemuksellisuus tai tieto on vain kertojan tuottama illuusio. Carlsonin historiallinen romaani ei siis lopulta tarjoa kokemusta mistään muusta kuin itsestään (ks. myös Fludernik 2010b, 43; vrt. Meretoja 2011, 93–94). Lukijan kokema kriisi ei ole uskonnollinen, kuten romaanihenkilöiden maailmaa järkyttävä murros, vaan epistemologinen ja kerronnallinen.

Lopuksi

Olen pyrkinyt säilyttämään tulkinnoissani kertojan ja Jumalan analogisuuden. Samalla olen korostanut luonnollistavia lukutapoja, ja näin ollen epäluonnollistavat lukutavat ovat jääneet vähemmälle huomiolle. Nämä tulkinnat kuitenkin irrottavat toisistaan romaanin temaattiset, jopa filosofiset, kaikkietävyyteen ja Jumalaan liittyvät kysymykset, joita motivoidaan metafiktiivisin vihjein sekä juonessa että romaanin kuvaaman tarinamaailman historiallisessa kontekstissa. Siten analogisuuden kieltäminen tarkoittaisi teoksen semanttisen ja kerronnallisen tasojen suhteen köyhdyttämistä.

Olen tutkinut artikkelissani myös joitakin kaikkítietävyyteen liittyviä ongelmia. Voisi jopa sanoa, että *Herra Darwinin puutarhuri* sekä ohjaa lukijaa pitämään kertojaa kaikkítietävänä että purkaa kertojan kaikkítietävyyttä. Nämä ongelmat eivät kuitenkaan johda siihen, että valitsemani kehys olisi tulkinnallinen harhaloikka, sillä jumalallisen kaikkítietävyyden kriisiytyminen kerronnan tasolla edellyttää sitä, että lukija ensin tulkitsee romaanin kaikkítietävän kertojan välittämäksi.

En tietenkään tarkoita, että kaikki samaa tekniikkaa hyödyntävät romaanit tematisoisivat kaikkítietävän kertojan ja jumalallisen kaikkítietävyyden analogisuutta. Yhtä hyvin kaikkítietävän kerronnan analyysi voi nostaa esiin teoksen tekijyyteen ja tekstuaaliseen valtaan liittyviä kysymyksiä, joita tässäkin artikkelissa on sivuttu. Etenkin tiedon suhteellisuuteen liittyvissä kysymyksissä on vielä tutkittavaa ja pohdittavaa tulevaisuuden narratologialle, mikäli kaikkítietävän kertojan käsite ylipäättään nähdään säilyttämisen arvoisena.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

Carlson, Kristina 2010 (2009). *Herra Darwinin puutarhuri* [= HDP]. Helsinki: Otava.
Joyce, James 2012 (1914). Eveline. *Dubliners*. Lontoo: Penguin Books, 37–43.

Tutkimuskirjallisuus

- Cohn, Dorrit 1983 (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton and New Jersey: Princeton University Press.
- Culler, Jonathan 2004. Omniscience. *Narrative* 12:1, 22–33.
- Doležel, Lubomír 2010. *Possible Worlds of Fiction and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Fludernik, Monika 2010a. Mediacy, Mediation, and Focalization: The Squaring of Terminological Circles. Jan Alber & Monika Fludernik (eds.), *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University Press, 105–133.
- Fludernik, Monika 2010b. Experience, Experientality, and Historical Narrative: A View from Narratology. Breyer, Thiemo & Creutz, Daniel (eds.), *Erfahrung und Geschichte. Historische Sinnbildung im Pränarrativen*. Berliini: De Gruyter, 40–72.
- Fludernik, Monika 2002 (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. London and New York: Routledge.

- Genette, Gérard 1983 (1972). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (orig. *Discours du récit*). Transl. Jane E. Levin. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Hatavara, Mari 2013. Miten tehdä menneestä historiaa? Juhani Ahon *Panu* sekä *Kevät ja takatalvi* historiallisina romaaneina. Haapala, Vesa & Sipilä, Juhani (toim.), *Kiviaholinna – suomalainen romaani*. Helsinki: Avain, 50–68.
- Hatavara, Mari 2010. Mahdollinen ja mahdoton kerronta historiallisessa romaanissa. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.), *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset*. Helsinki: Gaudeamus, 158–187.
- Hutcheon, Linda 2004 (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & Lontoo: Routledge.
- Hutcheon, Linda 1991 (1980). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Lontoo & New York: Routledge.
- Kirstinä, Leena 2005. Siperian tiellä: Kristina Carlsonin *Maan ääreen* lajisekoitelmana. Heinonen, Yrjö, Leena Kirstinä & Uropo Kovala (toim.), *Ilmaisun murroksia vuosituhannen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: SKS, 21–44.
- Lehikoinen, Tiina 2011 (2010). Runo puheena ja runon puhujat: “En jaksa nauramatta katsoa sinua”. Kainulainen, Siru & Kesonen, Kaisu & Lummaa, Karoliina (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 213–237.
- Meretoja, Hanna 2011. An Inquiry into Historical Experience and Its Narration: The Case of Günter Grass. *Spiel* 30:1, 75–96.
- Mäkelä, Maria 2015. Kognitiivinen realismi, kömpelö ruumis ja kielen todellisuus Mikko Rimmisen Pölkkyssä. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1:12, 29–49.
- Nelles, William 2006. Omniscience for Atheists: Or, Jane Austen’s Infallible Narrator. *Narrative* 14:2, 118–131.
- Nykänen, Elise 2015. *Worlds Within and Without: Presenting Fictional Minds in Marja-Liisa Vartio’s Narrative Prose*. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-0522-6>
- Royle, Nicholas 2003. *The Uncanny*. New York: Routledge.
- Scholes, Robert, James Phelan & Robert Kellogg 2006 (1996). *The Nature of Narrative. Fortieth Anniversary Edition, Revised and Expanded*. Oxford: Oxford University Press.
- Stanzel, Franz K. 1984 (1979). *A Theory of Narrative* (orig. *Theorie des Erzählens*). Transl. Charlotte Goedsche. Cambridge, Lontoo, New York, New Rochelle, Melbourne & Sydney: Cambridge University Press.
- Sternberg, Meir 1993 (1978). *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Sternberg, Meir 1987 (1985). *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tammi, Pekka 1992. Kertoja tekstin hierarkkisessa rakenteessa. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus, 9–26.

"I WAS NOTHING LIKE THE HERO IN MY BOOKS": Tekstuaalinen kerronta ja kerronnalliset tasot videopelissä *Alan Wake*

Silja Isosomppi

Kirjailijahahmo ei ole tyypillinen videopelin päähenkilö. Suomalaisen Remedy Entertainmentin kehittämän *Alan Waken* (tästä eteenpäin AW, 2010) nimihenkilö kuitenkin tuo valokeilaan fiktiota kirjoittavan videopelihahmon. *Alan Waken* kuluessa pelin käyttäjä kohtaa pelimaailman esineinä yksittäisiä sivuja Waken kirjoittamasta romaanikäsikirjoituksesta nimeltä *Departure*. Nämä sivut ovat käyttäjän luettavissa ja sisältävät kertovaa tekstiä. Tarkastelen artikkelissani *Departuren* kerronnallista rakennetta suhteessa tarinamaailman kokonaisuuteen. Keskityn tässä erityispiirteisiin, joita esiintyy videopelissä¹ toimivalla kertovalla tekstillä. Havainnollistan kertovan tekstin toimintaa siten, että tulkitSEN kertovan tekstin upotusrakenteeksi videopelin kertovien elementtien kokonaisuudessa. Ryhtyessäni tällaiseen tarkasteluun en pyri osoittamaan videopelien ja kirjallisuuden yhteismitallisuutta tai luonnostelemaan ongelmattonta tapaa sovittaa kokonainen videopeli narratologiseen kehykseen. Sen sijaan keskityn nimenomaisesti kertovaan tekstiin ja niihin uudenlaisiin toimintoihin, jotka interaktiivinen ympäristö tekee mahdollisiksi.

Monet videopelit sisältävät kertovaa tekstiä osana kerronnallista rakennettaan. Varsin tavallinen piirre on myös mahdollisuus ohittaa kertovat tekstiosuudet. Nämä konventiot pätevät myös *Alan Wakessa*. Sen sijaan kertovan tekstin laaja läsnäolo on *Alan Waken* ominaispiirre, jota tarkastelemalla voidaan tuoda esille kertovan tekstin ominaisuuksia videopelissä. Aiempi *Alan Wakea* käsittelevä tutkimus on paljolti keskittynyt sen transmediaalisiin ja intertekstuaalisiin piirteisiin sekä sen sisältämään mainontaan ja tuotesijoitteluun (mm. Harvola 2010; Fuchs 2012; Fuchs 2013a; Fuchs 2013b; Brasse 2014). Kertomusteoreettista näkökulmaa sivuavat ainoastaan Michael Fuchsin (2013a; 2013b) artikkelit, joista toinen kartoittaa kerronnan transmediaalisuutta ja toinen puolestaan keskittyy metalepsiksen eli kerronnan tasojen

¹ Termiä *videopeli* käytetään usein synonyymina digitaaliselle pelille (Mäyrä 2008, 52). Käsitän videopelin tässä artikkelissa digitaalisesti sovelletuksi *peliksi*, joka vastaa Katie Salenin ja Eric Zimmermannin (2004, 80) määritelmää: peli on (keinotekoisesta) konfliktista, säännöistä ja mitattavissa olevasta tuloksesta rakentuva systeemi. Vaikka määritelmässä on ongelmalliset kohtansa (vrt. Egenfeldt-Nielsen, Smith, & Tosca 2013, 39–40), on se tässä kontekstissa riittävä.

sekoittumisen rooliin kauhugenrelle tyypillisen outouden luomisessa. Fuchs ei kuitenkaan kiinnitä ensisijaisesti huomiota kertovaan tekstiin ja sen mediaalisuuteen.

Departuren luonnehtiminen upotusrakenteeksi pohjaa kertomusteoreettiseen keskusteluun upotuksista ja kehyksistä. Upotusrakenteiden kertomusteoreettinen perinne nojaa merkittävästi Gérard Genetten (1980, 227–231) kerronnallisten tasojen konseptiin. Parannuksia ja muutoksia tähän malliin on kehitelty useita (mm. Lanser 1981; Bal 1983; Nelles 1997), mutta usein Genetten käsitteistöt intra- ja ekstradiegeettisestä sekä hetero- ja homodiegeettisestä kertojasta ovat edelleen analyysin pohjana. Osasyynä teoreettiseen epäyhtenäisyyteen on upotusrakenteiden vahva tulkinnallinen elementti, joka pakenee yksiselitteistä muodollista järjestelyä (Nelles 2002, 345). Marie-Laure Ryan (2002, 370–372) on ehdottanut kerronnallisten rajojen ja niiden ylittämisen malliksi *pinorakennetta* (stack), jonka vahvuutena on erityisesti selkeä erittely fiktiivisiin ja todellisiin kerrottuihin maailmoihin. Pinomallissa siirrytään kerronnalliselta tasolta toiselle joko illokutiivisen tai ontologisen rajan ylittyessä. Uusi taso sijoittuu edellisen päälle muodostaen pinorakenteen. Jokainen pino kuvaa kerronnan yksittäistä hetkeä, ei koko kerronnan kaarta. (Mp.) Vakiintuneempi kerronnallisten kehysten konsepti tavoittelee staattista yleiskuvaa kokonaisen teoksen kerronnallisesta rakenteesta, mutta pinot toimivat dynaamisesti. *Departuren* fragmentaarisen ja variaatiolle alttiin rakenteen vuoksi Ryanin malli on erityisen mielekäs lähtökohta tällaiselle tarkastelulle.

Olen jakanut *Departuren* sivut kerronnan kannalta kolmeen ryhmään: 1) ensimmäisessä persoonassa kerrotut sivut, jotka mukailevat Waken näkökulmaa², 2) sivuhahmoista kolmannessa persoonassa kertovat sivut sekä 3) näistä kahdesta kategoriasta poikkeavat sivut. Etenen käsittelyssä samassa järjestyksessä ja erittelen kunkin tyypin kautta esiin nousevat rakenteelliset piirteet ja niiden suhteen tarinamaailman kokonaisuuteen. Pohjaan tarkasteluni aineiston englanninkieliseen täyteen lokalisaatioon, jossa on englanninkielinen käyttöliittymä sekä ääninäyttely. Olen myös rajannut aineistostani pois kaikki myöhemmin julkaistut lisäosat. Peli jakautuu televisiosarjan estetiikkaa jäljitellen kuuteen episodiin.

² Burkhard Niederhoff (2011, 18) esittää, että käsitteenä *näkökulma* on riittävä ja perusteltu silloin, kun tarkoituksena on ilmaista hahmojen subjektiivista kokemusta. Sen sijaan *fokalisaatio*-käsitteen käyttö on tarkoituksenmukaista silloin, kun käsittelyssä on kerronnallinen informaatio ja sillä saavutettavat efektit (mysteeri, jännitys jne.) eikä niinkään yksittäisen hahmon subjektiivinen kokemus (mp). Näin ollen näkökulma on tämän artikkelin yhteydessä fokalisaatiota mielekkäämpi käsite.

Kerronnalliset tasot

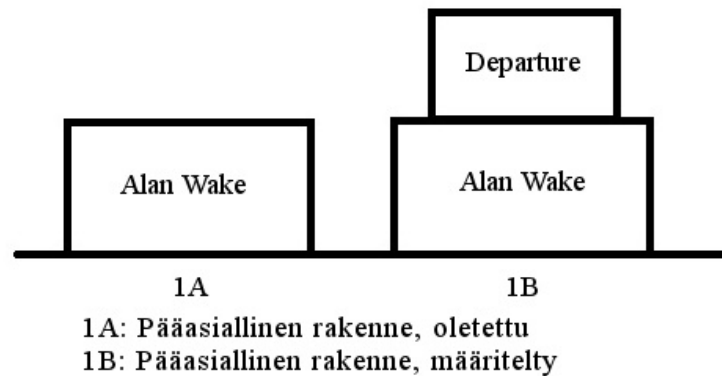
Alan Waken kauhukuvastoja hyödyntävä juoni seuraa kirjailija Alan Wakea, jonka vaimo Alice katoaa salaperäisissä olosuhteissa. Selvittäessään vaimonsa kohtaloa Wake joutuu vastakkain Dark Presence -nimellä kutsutun yliluonnollisen voiman ja sen palvelijoiden kanssa. Pelin interaktiiviset osat ovat pääasiallisesti osuuksia, joissa Waken täytyy selviytyä pimeydestä syöksyvien olentojen ohitse valon ja tulivoiman avulla. Matkalla Wake keräilee *Departuren* sivuja, joita hän ei muista kirjoittaneensa. Juonen edetessä käy ilmi, että *Departure* on kirjoitettu Dark Presencen ohjailemana, mistä syystä Waken kirjoittama teksti muuttuu parhaillaan todeksi.

Aivan ensimmäinen sivu, jonka käyttäjä voi poimia, on *Departuren* nimiösivu. Sanat ”’Departure’ by Alan Wake” (AW, episodi 1: Nightmare; 1. sivu: The Title Page of the Manuscript) tuovat eksplisiittisesti esiin Waken suhteen käsikirjoitussivuihin. Sivuilla puhuva minä on monellakin tavoin yhdistettävissä Wakeen.

At first I kept finding the pages as if by accident. The book I couldn’t remember was either a terrible and true prophecy, or an act of creation that had rewritten the world. I began to hunt the pages, feverishly, for they held the answer to the mystery. [--] (AW, episodi 1: Nightmare, 6. sivu: Wake Finds Pages.)

Juuri Wake kerää sivut peliympäristöstä, ja hänet myös ilmoitetaan niiden kirjoittajaksi. *Departuren* itseviittaavuus asettaa sen jo lähtökohtaisesti tilanteeseen, jossa rajat käsikirjoituksen ja sen kirjoittajan todellisuuksien välillä hälvenevät. Koska *Departuren* sivut kuitenkin ovat interaktiivisessa ympäristössä fyysisiä esineitä, teoksen erillisyyys ympäröivästä kerronnallisesta kontekstista korostuu tavalla, joka ei ilmene suoraan kertovasta tekstistä. Tämä erillisyyys nousee keskeiseksi tarkasteltaessa *Departuren* sivujen suhdetta kerronnalliseen kokonaisuuteen. Kuten pelissä käy lopulta ilmi, *Departuren* kautta Wake on tosiaan kirjoittanut maailman uudelleen. Pelin alkupuolella astutaan yhdestä maailmasta toiseen, Waken todellisuudesta *Departuren* maailmaan. Pinomallin mukaisesti *Departure* on itse asiassa korkeampi kerronnan taso: se rakentuu alempana olevan kerronnan tason, *Alan Wake* -tason, päälle (kuva 1 B). Jatkossa nimitän kertovaa tekstiä sisältäviä sivuja *Departureksi* tai *Departuren* sivuiksi, jotka erotan *Departure*-tasosta. *Departure*-tasolla tarkoitan monimediaalista tarinamaailman

tasoa, joka mukailee juoneltaan *Departuren* tekstuaalisia osuuksia. Kun nimeän pohjatason *Alan Wakeksi*, viitataan sillä tasoon, jonka kontekstissa *Departure* ja muut Waken kirjoittamat tekstit ovat fiktiota.



Kuva 1

Sovellan tässä yhteydessä Ryanin pinomallia näkökulman käsitteen kannalta myös muihin kuin tekstuaalisiin mediuimeihin, sillä tulkintani mukaan esimerkiksi elokuvallisella ja interaktiivisella kerronnalla on ainakin *Alan Waken* tapauksessa rakenne, jota voidaan kutsua näkökulmaksi. Kun Waken näkökulma esitetään *Departuren* sivuilla, tilanne on kuvan 1 osan 1B kaltainen. Koska siirtymä *Departure*-tasolle selviää vasta pelin loppupuolella, käyttäjä hahmottaa aluksi tapahtumat yhdessä kerronnallisessa ympäristössä tapahtuvaksi (1A) ja olettaa alun unijakson sekä satunnaisten takaumien olevan ainoita rakennetta rikkovia kuvioita. Tapahtumat kuitenkin jatkuvat ja saavat entistä yliluonnollisempia piirteitä. Käyttäjä saattaa havaita, että *Departuren* sivut osin ennakoivat pelitilassa tapahtuvia yksittäisiä hetkiä. Vasta kun varmistuu, että *Departure*-taso on ollut tarinamaailman aktiivinen konteksti heti ensimmäisen episodin alkupuolelta asti, käyttäjä tietää varmasti, että rakenne on kuvion 1B mukainen.

Tapauksen 1B mukaan *Departure*-taso on upotettu tarina, josta täytyy palata, ennen kuin tapahtumat *Alan Wake* -tasolla voivat jatkua. Ryan (2002, 378–385) mainitsee standardin kerronnallisen rakenteen olevan sellainen, että eri tasot tai pikemminkin kerronnalliset ympäristöt ovat selkeästi erillään toisistaan, jokainen raja ylitetään kahdesti ja että tarina päättyy samalle tasolle kuin mistä se alkoi. Erääksi

poikkeukseksi kuitenkin asettuu salattu kutsu (*occulted call*), jossa maailmojen vaihtuminen käy ilmi vasta, kun joko palataan alkuperäiselle tasolle tai muulla tavalla paljastetaan, että on siirrytty maailmasta toiseen (mp.). *Alan Waken* kerronnallinen rakenne toimii Ryanin kuvaileman erityistapauksen tavoin, sillä siirtyminen *Departure*-tasolle tapahtuu jo ensimmäisen episodin aikana, mikä paljastetaan vasta episodissa neljä.

Videopeliympäristössä tähän koko tarinamaailmaa kuvaavaan kaavioon on kuitenkin perusteltua tehdä kaksi merkittävää muutosta. Ensinnäkin *Departuren* Wakesivut ovat vain yksi esitys tapahtumista, jotka sijoittuvat kuviossa *Departure*-tasoksi nimeämäni kerronnalliseen ympäristöön. *Departure*-tason tapahtumista on pelin maailmassa olemassa myös kertovan tekstin kuvaamasta tapahtumakulusta poikkeava versio. Tämän kilpailevan tai rinnakkaisen version olemassaolo juontuu interaktiivisuudesta eli käytännössä väistämättömästä variaatiosta ja käyttäjän vaikutusmahdollisuuksista. Kyse ei ole pelkästään intermediaalisesta välitilasta (*intermedial gap*, Rajewsky 2005, 55), joka estää eri taidemuotoja täysin vastaamasta toisiaan ilmaisultaan, vaan aktuaaliset tapahtumat seuraavat hienokseltaan erilaista linjaa. Tarinamaailmassa on myös sellainen Waken representaatio – tai pikemminkin presentaatio³ – joka ei jaa tekstin kautta välittyvää kokemusta. Presentatiivisen Waken näkökulma kiinnittyy vahvemmin simulaatioympäristöön ja käyttäjän ohjaamaan kameraan, jota taas rajoittavat pelin säännöt. Näihin sääntöihin kuuluu, että Wakea seuraava pelikamera näyttää pelihahmon aina kolmannessa persoonassa eli seuraa tapahtumia ikään kuin muutama askel hahmon perässä. Käyttäjällä ei ole mahdollisuutta nähdä ympäristöä tai tapahtumia ensimmäisessä persoonassa eli hahmon silmien kautta.

Erityisen selkeästi ero kahden Waken version välillä havainnollistuu katkelmassa, jossa Wake juonen loppupuoolella päättyy eräänlaiseen ei-paikkaan:

The dark place I found myself in was unlike anything I could ever have imagined; it wasn't solid, it flowed. It was conceptual and subjective.

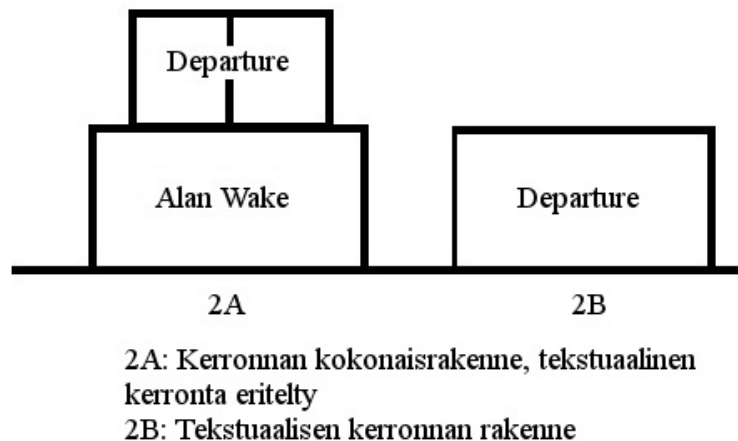
³ Käsité presentaatio juontaa juurensa aristoteliaaniseen käsitykseen näytellyn kerronnan jäljittelevyydestä suhteessa tekstuaaliseen, edustukselliseen tapahtumien representaatioon (vrt. Abbott 2008, 15). Videopelien yhteydessä on ehdotettu esitysmuodon olevan presentatiivinen (Dubbelman 2011, 161) tai simulatiivinen (mm. Frasca 2003, 223). Toisin sanottuna presentatiivinen media jäljittelee esikuvansa toimintaa, kun taas representatiivinen kuvailee sitä.

For someone else, an artist in another field, it would have been very different. I could sense the story of the manuscript all around me, the words and ideas floating in the air, poised to become real. (AW, episodi 6: Departure, 4. sivu: The Dark Place.)

Kohtauksen interaktiivinen vastine on sijoitettu ympäristöön, jossa esineitä edustavat hajallaan lojuvat sanat. Käyttäjä voi halutessaan muuttaa ne sanojen edustamiksi esineiksi. Pelikameran kautta havaittavissa oleva simulaatio-Waken ympäristö vastaa vain nimellisesti tekstuaalista, visuaalistamista väistävää kuvausta, jonka tekstikatkelma esittää. Tekstuaalinen ja presentatiivinen Wake linkittyvät siten samaan tarinamaailman hahmoon ja muodostavat kaksi rinnakkaista, eri mediumien kautta välitettyä näkökulmaa samasta tapahtumasta. Tekstuaalinen esitys on vain yksi versio päähenkilön kokemuksesta.

Ryanin pinomallin visuaalista muotoa mukaillen tilanne, jossa yhdestä kerronnallisesta ympäristöstä on olemassa useampia representaatioita ja presentaatioita, olisi mahdollista havainnollistaa kuvan 2 kohdan 2A tapaan jakamalla kerronnallinen ympäristö kahtia. Jako kahteen on jossain määrin problemaattinenkin yksinkertaistus, mutta sen tarkoitus on havainnollistaa eroa tekstuaalisen kerronnan ja muun kerronnallisen materiaalin välillä. Kerronnan kokonaiskuvaa haettaessa olisi perusteltua erotella esimerkiksi interaktiiviset ja elokuvalliset elementit toisistaan, mutta tässä artikkelissa keskityn ensisijaisesti paikallistamaan, miten tekstuaaliset elementit sijoittuvat kokonaisuuteen.

Toinen keskeinen lisäys malliin on sen tiedostaminen, että kuva 1B esittää koko pelin yleistä kerronnallista rakennetta, ei kertovan tekstin kerronnallista rakennetta. Mikäli *Departuren* tekstuaalisista jaksoista muodostetaan kuvallinen esitys, näyttää rakenne Waken näkökulmasta kerrottujen sivujen kohdalla varsin yksinkertaiselta (2B). Kokonaisessa kerronnallisessa rakenteessa (2A) Waken näkökulmaa hyödyntävät tekstuaaliset kertovat osuudet seuraavat rakennetta 2B, mikäli niitä tarkastellaan erillään muusta kerronnallisesta kokonaisuudesta.



Kuva 2

Tekstuaalisen kerronnan kanssa rinnakkain esiintyvistä näkökulmista yksi merkittävimmistä on Waken presentaatio, käyttäjän ohjaama pelihahmo. Vaikka *Departuressa* kuvataan Waken etsivän sivuja ”kuumeisesti” (AW, episodi 1: Nightmare, 6. sivu: Wake Finds Pages), pelitilanteessa hän saattaa ohittaa ne, jos käyttäjä niin haluaa. Tähän kiteytyy yksi keskeinen tarinamaailman rakentumisen ero videopeliympäristössä. Tekstuaalinen tai elokuvallinen kerronta saattaa määritellä hahmolle tietyt luonteenpiirteet, pyrkimykset ja sisäisyyden, mutta lähes aina videopeli sisältää myös sellaisia interaktiivisia ympäristöjä, joissa käyttäjä voi vaikuttaa hahmon toimintaan ja tuottaa ristiriitaisia tapahtumasarjoja (Ciccoricco 2010, 244).

Alan Waken näkökulmaa hyödyntävien sivujen kautta on mahdollista esittää yksinkertaistettu versio kertovien sivujen osuudesta kerronnallisessa kokonaisuudessa. Wake on henkilö, jonka näkökulma on selkeästi hallitsevin pelin kerronnallisessa rakenteessa: hän on pelihahmo, joten interaktiivisissa osuuksissa seurataan juuri häntä. Samoin elokuvalliset siirtymät sijoittuvat yleensä keskelle interaktiivisia jaksoja ja liittävät interaktiiviset osuudet juonellisesti ja ajallisesti toisiinsa. Elokuvallisiin ja interaktiivisiin osuuksiin verrattuna *Departure* on sikäli erikoinen elementti pelin kerronnallisessa kokonaisuudessa, että se sisältää järjestelmällisesti myös muiden hahmojen näkökulmia.

Rajat ja ylitykset

Departure ei koostu pelkästään Waken kertovan minän näkökulmaa käsittelevistä sivuista. Osalla sivuista vapaan epäsuoran esityksen kautta käyttäjä pääsee myös muiden tarinamaailman hahmojen ja olentojen mieleen:

In spite of its human mask, to describe the Dark Presence as intelligent would have implied human qualities on something decidedly inhuman.

Nonetheless, it found the one spot in the diner that was dark enough. Some light spilled into the corridor, ravaging it, but it took the pain, horrible as it was. The writer would soon fix that. He would be coming to the one place where it still had power. (AW, episodi 2: Taken, 3. sivu: The Dark Presence in the Diner.)

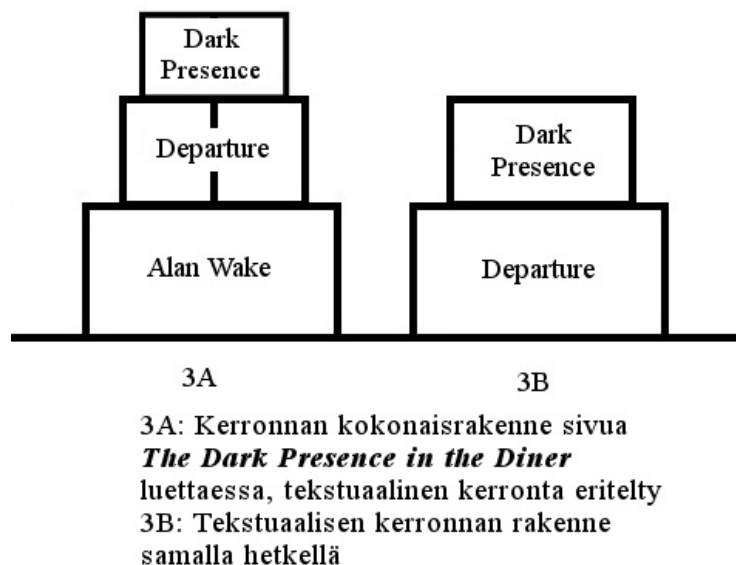
Dark Presence on salaperäinen, synkkä voima, jolla on olemassa vain väliaikainen fyysinen olomuoto ja sen inhimilliset piirteet ovat hyvin epävarmoja, vaikka sen kuvataan vasta aikovan tehdä tai jo tekevän asioita. *Departuren* sivuilla kyetään silti kuvaamaan myös Dark Presencen mieltä. Tarinamaailman kannalta kyse on siitä, että Waken alkujaan fiktioksi kirjoittamat tapahtumat käyvät toteen, ja sitä kautta Wake luo Dark Presencelle nämä piirteet. Sama pätee muihin hahmoihin, joiden näkökulmaa lainataan: hahmot manipuloidaan *Departuren* kautta toimimaan ja ajattelemaan tietyllä tavalla.

Ryanin (2002, 263–281) mallissa tarinan eri tasoille siirrytään ylittämällä raja (*boundary*). Näitä rajoja on kahdenlaisia: illokutiivisia (*illocutionary*) sekä ontologisia (*ontological*). Määritelmällisesti vaihdos tapahtuu joko puhujassa, todellisuudessa tai molemmissa.

Tästä esimerkkinä Ryan (2002, 263–281) käyttää tilannetta, jossa sisäkertomukseen siirryttäessä maailma ja siten myös kerronnallinen taso vaihtuu, ja samassa sisäkertomuksessa esitetty sivuhahmon elämäntarina muodostaa oman tasonsa illokutionarisen rajan ylityksen vuoksi. Ryanin hahmottama puhujan vaihdos on kuitenkin hahmotettavissa myös näkökulman vaihdoksena: esimerkkitapauksen sisäkertomuksessa *kertoja* ei niinkään vaihdu toisen hahmon tarinan ajaksi, vaan tapahtumat kuvataan toisen hahmon näkökulmasta. Mukautan siten aineistoni tarpeisiin Ryanin mallia käsittämällä illokutiivisen ylityksen nimenomaisesti näkökulman vaihdokseksi. Tämä muokkaus yhdenmukaistaa käsitteistöä – videopelin kaikilla kerronnallisilla elementeillä ei ole *puhujaa*, mutta kaikilla niillä on *näkökulma*. Siten

siirtymä *Alan Waken* todellisuudesta *Departure*-tasoon on ontologinen, sillä siinä siirrytään maailmasta toiseen. Koska näkökulma on silti Waken, illokutiivinen raja ei ylity.

Ryan on jakanut rajanylitykset myös alaluokkiin: ylitykset ovat joko todellisia (*actual*) tai virtuaalisia (*virtual*). Waken näkökulmasta kuvatut sivut edustavat todellista ontologista siirtymää, jossa maailma vaihtuu, mutta kertoja ei. Sen sijaan sivu, joka kuvaa Dark Presencen näkökulmaa, edustaa virtuaalista illokutiivista siirtymää, jossa maailma ei vaihdu, mutta näkökulma vaihtuu. Koska Dark Presencen näkökulmaa ei toisteta muiden kertovien elementtien kautta, on kokonaisuuden kerronnallinen rakenne sivun ”Dark Presence in the Diner” tapauksessa kuvan 3A mukainen. Kuvattu rakenne toistuu muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta jokaisen *Departuren* sellaisen sivun kohdalla, joissa näkökulma ei ole Waken. Vain ylimpänä sijaitsevan tason sisältö vaihtelee.



Kuva 3

On jälleen tärkeää huomata, että tekstuaalisen kerronnan sisäinen rakenne eroaa kokonaisuuden rakenteesta. Kuvio 3B havainnollistaa tekstuaalisen kerronnan itsenäistä rakennetta. *Departuren* kertovissa tekstiosuuksissa tapahtuu ainoastaan virtuaalinen illokutiivinen siirtymä Waken ensimmäisen persoonan kerronnasta vapaata epäsuoraa

kerrontaa hyödyntäviin katkelmiin, joissa seurataan muita hahmoja. Siirtymä on virtuaalinen, sillä kyseessä ei oikeastaan ole toisten hahmojen aito näkökulma, vaan Waken konstruktio tästä näkökulmasta. Samalla korostuu myös, että kokonaisrakenteessa (3A) Dark Presencen taso on ainoastaan tekstuaalinen. Vaikka Dark Presencen näkökulman kuvaama tilanne toisinnetaan pelissä elokuvallisella kerronnalla, se kuitenkin mukailee Waken näkökulmaa, eikä ylitystä illokutiivisella tai ontologisella tasolla tapahdu. Dark Presencen tekstuaalinen näkökulma tilanteeseen ylittää illokutiivisen rajan ja on siten eri tasolla kuin Waken näkökulma samaan tilanteeseen.

Tekstuaalisen katkelman ja sen elokuvallisen tai interaktiivisen vastinparin suhde monimutkaistuu edelleen kronologisten kysymysten kohdalla. *Departure* on varsin fragmentaarinen kokonaisuus. Vaikka *Alan Waken* todellisuudessa se on eheä romaanikäsikirjoitus, yksittäiset sivut ovat käytännössä luettavissa muuhun tarinamaailmaan verrattuna epäkronologisessa järjestyksessä. Kerronnallisten ympäristöjen ja niiden välisten rajojen suhteen kyse on tilanteesta, jossa yksi tai useampi raja voi ylittyä erikseen jokaisen sivun kohdalla, vaikka periaatteessa kahden tai useamman sivun tapahtumat lukeutuisivat samalle kerronnalliselle tasolle. Sivujen otsikot puolestaan ohjaavat jokaisen sivun erilliseen kontekstointiin mainitsemalla hahmon tai keskeisen elementin: ”Wake at Lover’s Peak” (episodi 2: Taken, 4. sivu) sekä ”Alice Sees a Shadow” (episodi 2: Taken, 5. sivu) ovat peräkkäisiä sivuja, mutta selvästikään ne eivät kuulu samaan upotukseen, koska otsikossa mainitut nimet viittaavat eri henkilöiden näkökulmiin. Otsikot onkin mahdollista nähdä lukujen nimien kaltaisena informatiivisena ja tulkinnallisena kuviona, joka ei ole kuitenkaan itsessään kertovaa tekstiä. Otsikot toimivat merkinä siitä, että jokin – käytännössä aina illokutiivinen – raja ylitetään.

Departuren sivut poimitaan peliympäristöstä siten, että tietyllä alueella on poimittavissa vain tietty määrä sivuja. Alueita rajaavat simulatiivisen maailman rajat sekä kerronnalliset elementit, jotka usein estävät edelliselle alueelle palaamisen. Kun alueelta poistuu, poimimatta jääneitä sivuja ei voi enää hakea. Esimerkiksi sivua ”Wake and Casey” (episodi 3: Ransom, 17. sivu) ei koskaan voi yhden pelikerran aikana poimia ennen sivua ”Wake at Lover’s Peak” (episodi 2: Taken, 4. sivu), sillä ne esiintyvät eri alueilla, joista toinen aina väistämättä tavataan aikaisemmassa vaiheessa

peliiä. Sen sijaan toinen tai molemmat sivuista voivat jäädä poimimatta. *Departuren* rakenne vaihtelee kunkin pelikerran myötä, jolloin dynaaminen kerronnallisten tasojen kuvaaminen on suorastaan välttämätöntä. Varianssia kerronnan kokonaisuuteen tuottaa *Alan Wakessa* myös joidenkin sivujen eksklusiivisuus. Käytännössä kyse on siitä, että osa sivuista on poimittavissa ja luettavissa vain pelin haastavimmalla vaikeustasolla. Rinnakkaisilla, eri mediumien kautta tuotetuilla näkökulmilla on siten ulottuvuus myös palkintoina, mikä on piirteenä ominainen juuri videopelikontekstille. Fragmentaarisuus ja selkeä, kerronnallisen tason paljastava otsikko tekstien alussa ovat muotoseikkoja, jotka palvelevat tällaista varianssiin linkittyvää kertovan tekstin rakentumista.

Tasojen välisiä suhteita hämärtävät myös metaleptiset eli eri tasoja sekoittavat piirteet. Yksi esimerkki tällaisesta sekoittumisesta on tilanne, jossa neljännen episodin lopulla agentti Nightingale takavarikoi Waken keräämät sivut, sillä hän on vakuuttunut voivansa niiden avulla todistaa Waken syyllistyneen rikokseen. Hän lukee kaikki *Departuren* sivut, joista yksi kertoo hänen kuolemastaan.

He had seen this moment before, read it in the page. He was transfixed by the déjà vu and the horror that that he was a character in a story someone had written. (AW, episodi 5: The Clicker, 2. sivu: Nightingale Attacked by the Dark Presence.)

Käyttäjä voi poimia tämän sivun Nightingalen ruumiin viereltä. Mikäli kuitenkin sekä tekstuaalinen representaatio tapahtumista että sitä mukailevat elokuvalliset siirtymät katsotaan kuuluvaksi *Departure*-tasolle, kyseessä ei ole niinkään kurkistus tasolta toiselle, vaan pikemminkin taso tulee tietoiseksi fiktiivisestä olemuksestaan.

Departuren sivut voi tulkita myös *mise en abyme* -kuvioksi eli upotetuksi toisinnoksi kokonaisuudesta. *Departuren* sivut peilaavat kerronnallista kokonaisuutta esittämällä siitä tekstuaalisen version, joka *mise en abyme* tyypilliseen tapaan katkaisee muun kerronnan: lukeakseen sivut käyttäjän täytyy siirtyä pois pelitilasta ja siirtyä lukutilaan. Myös *Alan Waken* aivan viimeinen ruutu, jossa ainoana visuaalisena elementtinä on kolme kirjoituskoneesta nakutettua pistettä, on metafiktiivinen tavalla, joka edelleen kannustaa lukemaan *Departurea* *mise en abyme* -muotona. Vaikka kaikissa upotusrakenteissa voi nähdä metaleptisiä piirteitä (Nelles 2002, 352), John Pier (2011, 32) huomauttaa, että *mise en abyme* ei tule samastaa metalepsikseen kuvioiden samankaltaisuudesta huolimatta. Koska *mise en abyme* on kuitenkin vielä upotusrakennettakin vahvemmin tulkintaan ja tematiikkaan liittyvä muoto, se ei ole

tarkoituksenmukaisin käsite, kun havainnollistetaan kertovan tekstin rakenteellista asettumista videopeliympäristöön.

Kuten edellä on esitetty, pinomallin avulla on mahdollista havainnollistaa *Departuren* kertovaa rakennetta ja kertovan tekstin suhdetta muihin videopelin elementteihin. Tarkasteltujen aineiston osien rakenteellinen kuvailu on ollut pääosin ongelmattomasti tarkastelun lähtökohtiin nähden. *Departure* sisältää kuitenkin myös sivuja, joiden soveltaminen teoreettiseen malliin osoittautuu ongelmalliseksi tulkinnan tai rakenteen kysymysten vuoksi.

Epäsäännöllisyydet

Waken ja muiden saman tarinamaailman hahmojen voi nähdä sijoittuvan sisäkkäisiin tai rinnakkaisiin kerronnallisiin ympäristöihin. Tyypillisesti illokutiivinen raja ylitetään, mutta ontologista ei. *Departureen* on kuitenkin sisällytetty myös muutama sellainen sivu, joissa illokutiivisen rajan lisäksi ylitetään ontologinen raja. Näitä sivuja on kaksi, ja ne edustavat fiktiota fiktion sisällä eli ontologisen rajan ylitys on todellinen. Sivujen näkökulma on Alex Caseyn, joka on Waken kuuluisaksi kirjailijaksi nostaneen trillerisarjan päähenkilö ja viittaus Remedyn aiempaan menestyksekkääseen pelisarjaan, *Max Payneen* (2001–2003), joka on sittemmin siirtynyt toisen pelistudion omistukseen.

Erityisiksi sivut tekee se, että ne eivät periaatteessa kuulu *Departureen*. Wake poimii ne takaumassa kolme vuotta aiemmin New Yorkin kotinsa työpöydältä. New Yorkin kohtauksessa Wakella on hyllyssään Caseysta kertovia teoksia, joissa Wake on nimetty kirjailijaksi. Casey onkin *Departuren* sivuilla esiintyvistä henkilöistä tarinamaailman kannalta yksiselitteisimmin fiktiivinen. Tämä ontologinen välimatka muihin *Departuren* sivuihin käy ilmi tekstistä:

This was a late goodbye. Thirteen years after I'd gotten my revenge, it had finally caught up with me. It'd been a long time to bear the pain.

My blood painted the snow red – a gruesome slushie – dissolved all the scattered painkiller, and leisurely dripped down to the sewer mingling with the bile of the city, becoming one with it.

I can see them now, my wife and my baby. Honey, I'm home. (AW, episodi 2: Taken, 2. sivu: The Sudden Stop 2.)

Sivulla kuvatuille tapahtumille ei ole tarjolla mielekästä kontekstia Waken tai *Departure*-tason todellisuudessa. Sivujen sisällyttäminen *Departure*en on ongelmallista, sillä nämä sivut eivät ole *Alan Waken* tarinamaailmassa muuttuneet todeksi. Tulkinnallisesti nämä kaksi sivua ovat kuitenkin vain yksittäinen, intertekstuaalisesti tihtentynyt poikkeama muodossa.

Alex Caseyn kaltaisten anomalioiden lisäksi *Departure* sisältää myös sivuja, joiden suhdetta kokonaisuuteen on hankala määritellä. *Departure* kertoo yhtenä sivuhahmona myös Thomas Zanesta, jonka sijoittuminen tarinamaailmaan on jätetty hyvin epätarkaksi, lähinnä viittausten tasolle. Fuchs (2013a, 146) tekee tulkinnan, jonka mukaan Wake on Zanen luomaa fiktiota, jonka avulla Zane yrittää päihittää Dark Presencen. Fuchsin tulkinta perustuu elokuvalliseen siirtymään, jonka aikana Zane luo Wakelle lapsuusmuiston tyhjästä antaakseen hänelle asean Dark Presencen päihittämiseen. Waken voice over -ääni kuvaa tapahtumaa seuraavasti: ”Zane had written it [the clicker] into existence... In a story I had written.” (Episodi 5: The Clicker). Kyse ei silti ole Waken senhetkisessä todellisuudessa niinkään kirjoittamisesta vaan kertomisesta – paikallaolijat kuulevat Zanen äänen, jonka kertomana Waken lapsuusmuisto muuttuu todeksi.

Tulkinta on perusteltu, mutta ei yksiselitteinen. On myös mahdollista sijoittaa Zane samalle kerronnan tasolle ja aikaan kolmekymmentä vuotta⁴ ennen Waken tapahtumia, sillä hänen kerrotaan alun perin päästäneen Dark Presencen valloilleen. Zane esiintyykin paitsi *Departuren* sivuilla myös muiden mediumien kautta saatavassa kerronnallisessa materiaalissa salaperäisenä, yli-inhimillisenä hahmona:

Thomas Zane knew he had to remove all that had made this horror possible, including himself. That was the only way to banish the dark presence he had unleashed and now looked at him through the eyes of his dead love.

But he also knew that despite his best efforts, it might someday return, so even as he wrote himself and his work out of existence, he added a loophole as insurance, an exception to the rule: anything of his stored in a shoebox would remain. (AW, episodi 5: The Clicker, 11. sivu: Zane’s Shoebox.)

Joko Zane on kirjoittanut itsensä tarinaansa auttamaan hahmoja, tai Wake on kirjoittanut Zanen auttamaan itseään. Kummassakin tulkinnallisessa tapauksessa Zane, jonka kanssa Wake kommunikoi, on kuitenkin vain konstruktio Zanesta, eikä

⁴ Tämä nimenomainen aikaväli mainitaan esimerkiksi sivulla Doc Examines Barry and Rose (episodi 3: Ransom, 23. sivu) sekä sivulla Cynthia on Her Way to the Dam (episodi 5: The Clicker, 12. sivu).

Departuren Zane-sivuja voi siten tulkita suoraan *Alan Waken* tai edes *Departuren* pohjatasoksi. Kysymys Zanen sijoittumisesta suhteessa *Departureen* jää kuitenkin vaikeasti määriteltäväksi, sillä lopullista valintaa näiden kahden tulkinnan välillä on aineiston pohjalta perusteetonta tehdä. Ryanin mallin mukainen pinorakenne jää Zanen tapauksessa epätäydelliseksi. Vaikka on ilmeistä, että illokutiivinen raja ylitetään, ei ontologisen rajan ylitystä voi todentaa eikä myöskään kumota.

Thomas Zanen mysteerin lisäksi yhdelle *Departuren* sivuista tarjoutuu videopeliympäristön vuoksi tulkintakehys, jota on vaikea luokitella illokutiiviseksi tai ontologiseksi ylitykseksi. Otsikko ”Wake Sees the Torch Symbol” (episodi 2: Taken, 11. sivu) ohjaa tulkitsemaan katkelmaa Waken näkökulmana, mutta samalla sivun sisältö on mahdollista lukea myös käyttäjän sanallistettuna pelikokemuksena.

I turned the corner, afraid of what the flashlight’s beam would reveal. Suddenly, a roughly painted of a torch glowed in the light. Behind it, hidden by a rock, sat a battered metal trunk.

It was here for a reason, packed with supplies: batteries, flares, ammo. Things you need to make it through the darkness of the night. Something left behind by someone that knew what I knew, and more. (AW, episodi 2: Taken, 11. sivu: Wake Sees the Torch Symbol.)

Kiinnostava diskursiivinen yksityiskohta on toiseksi viimeisen virkkeen sinä-passiivi. Sanan ”you” voi lukea myös merkiksi vastaanottajasta, jolle pelin toimintaa eritellään. David Ciccoricco (2010, 243) huomauttaa, että rajanveto käyttäjän ja pelihahmon välillä on hyvin epämääräinen ja että usein videopelien suunnittelupäämääränä on nimenomaisesti häivyttää tätä rajaa ja yhdistää käyttäjän ja pelihahmon kokemus. On kuitenkin huomattava, että tekstuaalisen Waken ja käyttäjän välille muodostuva yhteinen kokemuksellinen rajapinta ei ole samanlainen kokemuksellinen yhteys kuin pelihahmo-Waken ja käyttäjän välillä. Yhteyden kaksijakoisuuden ilmaisee Britta Neitzel (2014, 36). Hän luonnehtii videopelin pelaajan position olevan samaan aikaan sekä pelin maailman sisä- että ulkopuolella (mp.).

Näkökulma, jossa yhdistyvät yksilöidyn fiktiivisen hahmon ja käyttäjän sanallistettu kokemus, ei enää ole esitettävissä pinomallin olemassa olevilla käsitteillä. Waken näkökulma on väistämättä läsnä, mutta näkökulman kerrostuneisuutta ei voi ilmentää toteamalla, että illokutiivinen raja ylitetään. Puhuja ei vaihdu, vaan puhujia tulee yksi lisää yhden kerronnallisen jaksos eli *Departuren* yksittäisen sivun ajaksi. Sitäkin ongelmallisempaa on määritellä, mitä ontologiselle rajalle tapahtuu silloin, kun

toisen näkökulman (Wake) tapauksessa ontologinen raja ei ylity, mutta toisen näkökulman (käyttäjä) tilanteessa ontologinen raja ylittyy virtuaalisesti. Rajan samanaikainen ylittyminen ja ei-ylittyminen tekee tilanteesta paradoksaalisen, vaikka dynaaminen pinomalli ratkaiseekin upotusrakenteiden teoretisointien aiempia ongelmia. Samalla korostuu pinomallin perusluonne vahvasti tekstuaalisuuteen kytkeytyvänä mallina.

Videopelien kerronnallisista elementeistä ei ole kertomusteoreettiselta kannalta muodostettu yhtenäistä jaettua käsitystä (Neitzel 2014, 38). Tavallisesti on eroteltu kerronnalliset elementit ja interaktiivinen, pelillinen osuus (mts. 24). Tämä lähestymistapa kuitenkin jättää täysin huomiotta sen, että myös kyseisessä pelillisessä osuudessa on runsaasti eriasteisia kertovia elementtejä. Niitä tarkastellut Sebastian Domsch (2013, 31–52) on eritellyt videopelien passiiviset, aktiiviset ja dynaamiset kerronnalliset elementit toisistaan. Elokuvalliset siirtymät (*cut scene*) ja kertovat tekstit Domsch luokittelee passiivisiksi muodoiksi (*passive forms*). Sen lisäksi esimerkiksi tapahtumanlaukaisut (*event trigger*) sekä pikakohtaukset (*quick time event*) ovat nekin videopelin kerronnallisia – tosin aktiivisia – muotoja. Dynaamisiin kertoviin muotoihin taas lukeutuvat esimerkiksi hahmot, joita käyttäjä ei ohjaa (*non-playable character, NPC*). Neitzel (mp.) arvioikin, että videopelien kerronnallisten ominaisuuksien tutkimus on jäänyt puutteelliseksi, sillä toisaalta pelitutkimuksen puolella on harvoja narratologiaan perehtyneitä tutkijoita, toisaalta sitäkin harvemmat kertomusteoreetikot tuntevat videopelin mediumina.

Lopuksi

Kirjoittava pelihahmo ei ole harvinaisuus. Useissa eri genreissä pelihahmolla on jonkinlainen päiväkirja, joka ei tosin välttämättä sisällä kertovaa materiaalia. Sen sijaan harva pelihahmo nähdään tuottamassa tekstiä, saati kirjoittamassa fiktiota kuten Wake pelin loppuratkaisussa. Kertovalla tekstillä onkin Alan Wakessa myös temaattinen rooli. Tulkinnallisten ominaisuuksiensa lisäksi *Departure* edustaa rakenteeltaan erityisen laajaa kertovan tekstin roolia videopelissä, mikä tekee siitä mielekkään tutkimuskohteen. *Alan Waken* ominaisuuksista harvat ovat suoranaisesti uniikkeja, mutta pelin laaja kertovan tekstin toimintojen valikoima tarjoaa ympäristön, jossa

kertovan tekstin toimintaa on mahdollista tarkastella monipuolisesti suhteessa toisiinsa ja koko tarinamaailmaan.

Kun *Departurea* tarkastellaan upotusrakenteena, Ryanin dynaaminen pinomalli osoittautuu keinoksi nostaa esille erikoisia rakenteita ja piirteitä. On kuitenkin tärkeää myös pohtia, minkälaisia seurauksia on sillä, että myös Ryanin malli on kehitetty ensisijaisesti kertovan tekstin analysoimiseen, sillä *Alan Waken* tapauksessa ainoastaan *Departure* edustaa kertovaa tekstiä voice over -äänen lisäksi. En tarkastellut tässä artikkelissa lainkaan Waken voice over -kertojanäytä ja siihen saatavilla olevia tekstityksiä, vaikka nämä osuudet voi tulkita osaksi tekstuaalista *Departurea*. Sen ääntä ja tekstiä yhdistävän luonteen vuoksi rajasin tarkasteluuni katkelmat, jotka ovat omassa lukuvalikossaan ja aina kohdattavissa nimenomaisesti tekstuaalisessa muodossa. Voice over -äänen kertojamaisuus on yksi mahdollinen suunta, johon tarkastelun voisi jatkossa ohjata.

Alan Wakessa näkökulma haarautuu ja pirstaloituu rinnakkaisten näkökulmien mosaiikiksi, jossa tekstuaalinen kerronta tuottaa tarinamaailmaan uniikin esityksen. Kerronnallisten elementtien rakenteessa *Departuren* sivut ovat vain yksi osa kokonaisuutta, ja ne toimivatkin vuorovaikutuksessa muiden osien kanssa. Erityisen ilmeistä tämä on silloin, kun tekstuaalisen näkökulman lisäksi samasta kohtauksesta esitetään esimerkiksi elokuvallinen representaatio. Pääsääntöisesti pinomallia soveltamalla on mahdollista eritellä myös kertovan tekstin suhdetta pelin muuhun tarinamaailmaan. Mallin ensisijainen käyttötarkoitus tekstuaalisen maailman mallintajana korostuu etenkin sellaisissa tilanteissa, jotka eivät ole tekstuaaliselle kerronnalle tyypillisiä. Esimerkiksi pelihahmon ja käyttäjän kokemuksellisen diskurssin limittymisen mahdollisuus on erityispiirre, joka korostuu juuri videopeliympäristössä.

Videopeli nostaa profiiliaan kulttuurillisena tarinoiden ja kokemusten välittäjänä ja tuo entistä laajempia ulottuvuuksia media rajat ylittävään tarinankerrontaan. Kertovan tekstin tulevaisuudenkuviin sisältyvät monenlaiset transmediaaliset ja intermediaaliset teokset, ja yksi kasvavassa määrin yleistyvä konteksti näille tulevaisuudenkuville on videopeli.

Lähteet

Kohdeteos

Alan Wake [=AW] 2010. Remedy Entertainment/Microsoft Game Studios.

Tutkimuskirjallisuus

- Abbott H. P. 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bal, Mieke 1983. The Narrating and the Focalizing: A Theory of Agents in Narrative. Transl. Jane E. Lewin. *Style* 17/2, 234–269.
- Brasse, Stefan 2014. Of 'Half-Remembered Dream[s]' and 'Unanswered Myster[ies]': The Trope of Trauma in *Inception* and *Alan Wake*. *Current objectives of postgraduate American studies* 15/1, 1–19.
- Ciccoricco, David 2010. Games of Interpretation and a Graphophiliac God of War. Marina Grishakova & Marie-Laure Ryan (eds.), *Intermediality and Storytelling*. New York: De Gruyter.
- Domsch, Sebastian 2013. *Storyplaying: Agency and Narrative in Video Games*. Berlin: De Gruyter.
- Dubbelman, Teun 2011. Playing the Hero: How Games Take the Concept of Storytelling From Representation to Presentation. *Journal of Media Practice* 12/2, 157–172.
- Egenfeldt-Nielsen, Simon, Jonas Hejde Smith & Susana Pajares Tosca 2013 (2008). *Understanding Video Games: The Essential Introduction*. New York: Routledge.
- Frasca, Gonzalo 2003. Simulation Versus Narrative: Introduction to Ludology. Mark Wolf & Bernard Perron (eds.), *The Video Game Theory Reader*. New York: Routledge, 221–235.
- Fuchs, Michael 2012. *Hauntings: Uncanny Doubling in Alan Wake and Supernatural*. *Textus* 3/1, 63–74.
- Fuchs, Michael 2013a. “My name is Alan Wake. I’m a writer.”: Crafting Narrative Complexity in the Age of Transmedia Storytelling. Gretchen Papazian & Joseph Michael Sommers (eds.), *Game On, Hollywood!* Jefferson: McFarland, 144–155.
- Fuchs, Michael 2013b. “A Horror Story That Came True”: Metalepsis and the Horrors of Ontological Uncertainty in *Alan Wake*. *Monsters and the Monstrous* 3/1, 95–107.
- Genette, Gérard 1980 (1972). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (orig. *Discours du récit*). Transl. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Harvola, Aino 2010. Alan Wake ja intertekstuaalisuus mediahuomion välineenä. *Pelitutkimuksen vuosikirja* 2010, 159–170.
- Lanser, Susan S. 1981. *The Narrative Act*. Princeton: Princeton University Press.
- Mäyrä, Frans 2008. *An Introduction to Game Studies: Games in Culture*. Los Angeles: Sage.
- Niederhoff, Burkhard 2011. Focalization. Jan Christoph Meister & Wilhelm Schernus (eds.), *The Living Handbook of Narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization> (28.3.2016.)

- Neitzel, Britta 2014. Narrativity of Computer Games. Jan Christoph Meister & Wilhelm Schernus (eds.), *The Living Handbook of Narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity-computer-games> (25.3.2016.)
- Nelles, William 1997. *Frameworks*. New York: Peter Lang.
- Nelles, William 2002. Stories Within Stories: Narrative Levels and Embedded Narratives. Brian Richardson (ed.), *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: The Ohio State University, 339–353.
- Pier, John 2011. Metalepsis. Jan Christoph Meister & Wilhelm Schernus (eds.), *The Living Handbook of Narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-12-may-2014> (29.3.2016.)
- Rajewsky, Irina O. 2005. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités* 6/2, 43–64.
- Ryan, Marie-Laure 2002. Stacks, Frames, and Boundaries. Brian Richardson (ed.), *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: The Ohio State University, 366–386.
- Ryan, Marie-Laure 2009. Narration in Various Media. Hühn, Peter, John Pier & Wolf Schmid (eds.), *Handbook of Narratology*. Boston: De Gruyter, 263–281.
- Salen, Katie & Eric Zimmerman 2004. *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. London: The MIT Press.

Osa II: Tekstienvälisiä suhteita

ELÄMÄN SIVUSTAKATSOJAT: F. Scott Fitzgeraldin romaani *The Great Gatsby* subtekstinä Mika Waltarin romaanissa *Suuri illusione*

Helena Haavisto

Minä kuuntelin... Minun kohtaloni on aina ollut kuunnella. Elämän kiihkein ja onnellisin hurma ei koskaan ole sattunut koskettamaan minua. Minä olen vain kuunnellut sitä. (Waltari 2008, 233.)

Näin toteaa Mika Waltarin romaanin *Suuren illusione* (1928, myöhemmin SI) päähenkilö Hart menetettyään tavoittelemansa naisen toiselle miehelle. Sanat voisi yhtä hyvin lausua F. S. Fitzgeraldin kolme vuotta aiemmin ilmestyneen romaanin *The Great Gatsby* (1925, myöhemmin TGG) päähenkilö Nick Carraway. Samoin kuin Hart, myös Nick on kuuntelija ja tarkkailija, usein itsensä ulkopuoliseksi tunteva sivustakatsoja niin juhlissa, elämässä kuin rakkaudessaakin.

The Great Gatsby on yksi modernin amerikkalaisen kirjallisuuden tunnetuimmista ja tutkituimmista teoksista. Samalle aikakaudelle sijoittuvalla romaanilla *Suuri illusione* ei Suomessa ole yhtä voimakasta klassikkoteoksen asemaa kuin *The Great Gatsby*lla Yhdysvalloissa. Vaikka *Suuri illusione* mainitaankin useassa suomalaista varhaismodernismia käsittelevässä tutkimuksessa, syvemmälle teokseen pureutuvaa analyysia romaanista on varsin vähän. Sivustakatsovana minäkertojana toimivan päähenkilön lisäksi *Suuressa illusione*ssa ja *The Great Gatsby*ssa on kuitenkin paljon muitakin yhtäläisyyksiä. Molemmat romaanit kuvaavat modernisoituvia kaupunkia 1920-luvulla, *The Great Gatsby* New Yorkia ja sen lähialueita ja *Suuri illusione* Helsinkiä. Lisäksi henkilöasetelma on molemmissa teoksissa sama: miespuolinen päähenkilö ystävystyy toisen miehen kanssa ja seuraa, kuinka tämä tavoittelee naista, jota uskoo rakastavansa. Molemmissa teoksissa on siis nähtävillä jonkinlainen kolmiodraama kolmen keskeisimmän henkilöhahmon välillä. Lisäksi molemmat romaanit päättyvät toisen keskeisen mieshahmon kuolemaan.

Suomalaisissa kirjallisuushistoriallisissa katsauksissa *Suuren illusione*n yhteydessä on usein viitattu *The Great Gatsby*yn, mutta vertailun tarkoituksena on ollut lähinnä korostaa sitä, että molemmat teokset kuvaavat 1920-luvun ajan henkeä. Aikaisempaa tutkimusta varsinaisesta kytköksestä teosten välillä ei ole olemassa, joten

näen tässä tutkimusaukon, joka kaipaa täyttämistä. Tässä artikkelissa tutkin *The Great Gatsbyn* ja *Suuren illusionin* välistä suhdetta Kiril Taranovskin *subtekstin* käsitettä (Tammi 2006) apuna käyttäen. Osoitan, miten molemmat teokset asettuvat osaksi samaa aikakautta ja ilmentävät tälle aikakaudelle keskeistä suuntausta ja tematiikkaa. Tarkastelen romaanien välisiä yhtäläisyyksiä ensin kerronnan position kautta ja sitten teosten kaupunkikuvauksen ja siihen kytkeytyvän tematiikan näkökulmasta. Sen jälkeen käsittelen molemmissa romaaneissa läsnä olevaa, varhaismodernismille ominaista miessubjektin kriisiä ja tutkin, minkälaiseen asemaan naishahmot teoksissa asettuvat tämän myötä. Lopuksi tarkastelen teosten mieshahmojen välisiä suhteita kahden käsitteen, René Girardin (1976) *halun kolmion* ja Eve K. Sedgwickin (1985) *homososiaalisen halun* avulla.

Tekstien väliset suhteet ja subteksti

Intertekstuaalisuudella eli *tekstienvälisyydellä* tarkoitetaan kahden tai useamman tekstin välistä suhdetta, tekstissä ilmeneviä implisiittisiä tai eksplisiittisiä viitteitä muihin teksteihin. Käsitteen esitteli alun perin Julia Kristeva, joka Mihail Bahtiniin nojaten toteaa jokaisen tekstin rakentuvan sitaattien mosaiikista. Kristevan (1982, 66) mukaan ”jokainen teksti on sulautuma ja muodonmuutos toisesta tekstistä” ja poeettisessa kielessä on aina vähintään kaksi lukemisen tasoa. Pekka Tammen (2006, 59) mukaan tekstistä tulee kaunokirjallisuutta vasta, kun se asetetaan suhteeseen toisten kaunokirjallisten tekstien kanssa. Jotta teksti olisi olemassa kaunokirjallisena teoksena, se tarvitsee siis kehyksen, jonkinlaisen kontekstin, johon se sijoittuu. Intertekstuaalisuuden teorioiden näkökulmasta kaunokirjalliset tekstit ovat aina vuorovaikutuksessa toistensa kanssa, ammentavat merkityksiä toisistaan ja toimivat inspiraationa toisilleen.

Kaunokirjallisten tekstien välisiä vaikutussuhteita ja konteksteja on mahdollista tulkita Kiril Taranovskin luoman ja Pekka Tammen laajentaman subtekstin käsitteen avulla. Käsitteessä toistuu intertekstuaalisuuden teorioille keskeinen ajatus, että jo kertaalleen lausuttu luodaan jokaisessa tekstissä uudelleen muodossa tai toisessa. Toisin kuin intertekstuaalisuuden teorioissa yleensä, Tammen (2006, 61) mukaan subteksti on ennen muuta analyysin väline, jota käytetään nimenomaan yksilöllisen

tekstin tulkintaan. Subtekstiä analyysin välineenä käytettäessä keskeinen ajatus on, että relevantti kehys kaunokirjalliselle tekstille löytyy toisista kaunokirjallisista teksteistä. Näitä kehystekstejä kutsutaan subteksteiksi. Piilotetun subtekstin löytäminen ei Tammen (mts. 60–65) mukaan ole kaunokirjallisen tekstin ymmärtämisen kannalta välttämätöntä, mutta teksti saa lisää merkityksiä ja ulottuvuuksia, jos se voidaan asettaa suhteeseen kehystekstiensä kanssa.

Tätä intertekstuaalista teoriaa soveltamalla tarkastelen F. Scott Fitzgeraldin vuonna 1925 julkaistua romaania *The Great Gatsby* eräänlaisena kehyksenä, subtekstinä Mika Waltarin kolme vuotta myöhemmin ilmestyneelle romaanille *Suuri illusio*. Tällöin *Suurta illusio* on mahdollista tulkita suhteessa *The Great Gatsby*yn ja nähdä *The Great Gatsby* subtekstinä, joka jollakin lailla tulee näkyviin *Suuressa illusionissa*. Markku Lehtimäen (2005, 243) mukaan piilotetun subtekstin niin kutsuttu löytäminen ja käyttöön ottaminen saattaa rikastuttaa ja aktivoida niin kohdetekstin motiiveja kuin temaattisia funktioitakin. Pekka Tammi (2006, 66) toteaa, että subteksti voi vaikuttaa uuteen tekstiin esimerkiksi antamalla sille yksinkertaisen impulssin, tukemalla uutta tekstiä tai paljastamalla sen ”runollisen sanoman”. Toisaalta Tammen mukaan uusi teksti voi myös käsitellä subtekstiä poleemisesti tai se voi toimia sitä vastaan.

Teosten *Suuri illusio* ja *The Great Gatsby* välillä ei ole nähtävissä yhtä selkeää kytkennän keinoa, mutta teosten lukeminen rinnakkain auttaa näkemään yhtäläisyyksiä romaanien välillä. Tarkastelen teoksia niiden henkilöasetelmassa ja juonenkulussa näkyvien yhtäläisyyksien sekä teosten taustalla vaikuttavien varhaismodernismille tyypillisten temaattisten kytkösten kautta. Käsittelen sitä, miten *The Great Gatsby* subtekstinä asettuu tukemaan *Suuren illusionin* tematiikkaa ja motiiveja ja näin rikastuttaa sen tulkintaa.

Sivustaseuraavat miehet

Suuren illusionin minäkertojana toimiva Hart on itsensä yksinäiseksi tunteva tarkkailija, joka usein asettuu sivustakatsojan rooliin muiden seurassa ollessaan. *The Great Gatsby*yn minäkertoja Nick Carraway on niin ikään sivustaseuraaja, joka on kyllä mukana tapahtumissa mutta jättäytyy usein syrjään passiivisen tarkkailijan asemaan. Wayne C.

Booth (1983, 154) jaottelee kaunokirjallisuudessa kertojina toimivat henkilöhahmot *tarkkailijoihin* (observers) ja *toimiviin kertojiin* (narrator-agents). Tarkkailijat tyytyvät teoksessa pelkästään kuvaamaan tapahtumia, mutta toimivat kertojat ottavat itse osaa tapahtumiin. Boothin mukaan toimivan kertojan osallistuminen tapahtumiin vaihtelee kuitenkin hyvin paljon teoksesta riippuen. Hän mainitsee Nick Carrawayn esimerkkinä sellaisesta toimivasta kertojasta, jonka osallistuminen tapahtumien kulkuun on hyvin vähäistä. Mielestäni myös Hartia voi pitää toimivana kertojana, joka kyllä osallistuu jonkin verran tapahtumiin mutta ei itse ole niissä pääasiallisena toimijana.

Kertojahahmojen sivullisuuteen olennaisesti liittyvä elementti on kaupunkimiljöön teosten tapahtumapaikkana. Varhaismodernismille tyypillistä on kaupunkikuvaus, joka mahdollistaa myös teknologian kehityksen ja uudenlaisen liikenteen sekä kaupunkiin liitetyn kulttuurin kuvaamisen (Laitinen 1991, 369). *Suuressa illusionissa* kuvattu kaupunki on 1920-luvun Helsinki, *The Great Gatsbyssa* saman aikakauden New York ja sen lähialueet. Toisin kuin vuosisadanvaihteessa, jolloin etenkin suomalaisessa kirjallisuudessa kaupunki vielä esitettiin turmelevana ja rappiollisena paikkana, 1920-luvun lopulla ravintolaelämän, juhlien ja alkoholin nauttimisen kuvaaminen alkoi olla usein luontevampaa ja esimerkiksi *Suuressa illusionissa* ne käsitetään jo olennaiseksi osaksi kaupunkielämää (Saarenheimo 1983, 139). Hartin asema syrjäänvetäytyvänä sivustakatsojana tulee *Suuressa illusionissa* keskeiseksi usein juuri ravintolamiljöötä tai juhlia kuvattaessa. Hyvä esimerkki tästä on kohta teoksen alusta, jossa Hart ajautuu tuttavansa houkuttelemana mukaan alkoholinhuuruisiin juhliin ja tutustuu siellä dekadenttiin ryhmään nuoria, taiteesta kiinnostuneita ihmisiä. Joukkoon kuuluu nainen nimeltä Caritas, jota Hart pitää hyvin kiehtovana ja puoleensavetävänä. Hart ei ota juhlissa itse juuri osaa muiden vilkkaaseen keskusteluun, vaan tyytyy seuraamaan sitä sivusta:

Minä olin vetäytynyt syrjään ja katselin heitä. Hella oli humaltunut yhä enemmän ja enemmän. Ja humala paljasti, että hän näytteli Caritakselle jossakin määrätystä tarkoituksessa. – Lampun oranssinvärinen valo kiusasi minua. Siinä oli jotakin myrkyllistä, niin kuin koko seurueen ilmapiirissä. (SI, 36.)

Kohtauksessa Hart asettuu sivustakatsojan asemaan, mutta hän ei pelkästään kuuntele toisten keskustelua, vaan samalla tarkkailee muita ja tekee heistä yksityiskohtaisia huomioita ja päätelmiä heidän käytöksensä perusteella. Vaikka Hart on kiinnostunut

Caritaksesta romanttisessa mielessä, hän kiinnittää silti yhtä paljon – ellei jopa enemmän – huomiota Hellakseen. Tämä ennakoi Hartin suhtautumista sekä Caritakseen että Hellakseen myös myöhemmin teoksessa: vaikka Caritas on näennäisesti Hartin mielenkiinnon ensisijainen kohde, silti tämä käyttää hyvin paljon aikaa Hellaksen käytöksen tarkkailemiseen ja tämän persoonan pohtimiseen.

Samanlainen asetelma on nähtävissä myös *The Great Gatsbyssa*. Teoksessa Nick jättäytyy toistuvasti juhlissa sivustaseuraajan osaan ja usein tarkkailee hyvin intensiivisesti muita juhluvieraita, erityisesti juhlien isäntää Gatsbya. Nickin rooli sivustakatsojana näkyy selvästi jo kuvauksessa ensimmäisistä Gatsbyn järjestämistä juhlista, joihin hän osallistuu:

[J]ust as [the composition] began my eyes fell on Gatsby [--]. His tanned skin was drawn attractively tight on his face and his short hair looked as though it was trimmed every day. I could see nothing sinister about him. I wondered if the fact that he was not drinking helped to set him off from his guests, for it seemed to me that he grew more correct as the fraternal hilarity increased. When the 'sy of the World' was over, girls were putting their heads on men shoulders in puppyish, convivial way [--] but no one swooned backward to Gatsby, and no French bob touched Gatsby's shoulder [--]. (TGG, 56–57.)

[J]uuri [kappaleen] alkaessa silmäni osuivat Gatsbyyn [--]. Hänen päivettyneet kasvonsa olivat viehättävän jäntevät ja lyhyt tukka näytti siltä, kuin se olisi leikattu päivittäin. En voinut havaita hänessä mitään pahaenteistä. Mietin, erottuiko hän sen vuoksi vieraistaan, ettei juonut mitään, sillä minusta hänen käytöksensä muuttui asiallisemmaksi sitä mukaa kun veljellinen hilpeys lisääntyi. Kun 'Maailman jatsihistoria' oli ohi, tytöt laskivat päänsä miesten olkapäille koiranpentumaiseen, tuttavalliseen sävyyn [--] mutta kukaan ei heittäytynyt taaksepäin Gatsbyn syliin eikä kenenkään polkkatukka kosketanut hänen harteitaan [--]. (Kaikki käännökset H. Haavisto.)

Kohtauksesta käy ilmi, että vaikka Nick kertojana antaa ymmärtää olevansa kiinnostunut romanttisessa mielessä nuoresta, vieressään seisovasta Jordan-nimisestä naisesta, hän ei silti kiinnitä tähän kohtauksessa lainkaan huomiota eikä liioin pyydä tätä kanssaan tanssimaan. Sen sijaan Nick tarkkailee niin tanssivia pareja kuin Gatsbyakin sivusta. Samoin kuin Hart Hellaksesta, myös Nick tekee Gatsbysta tarkkoja huomioita ja yrittää päästä Gatsbyn persoonasta selville havainnoimalla tämän käytöstä. Kohtausten samankaltaisuutta korostaa päähenkilön tapa arvioida toisen miehen humalatilaa: Hartin mukaan Hellas humaltuu koko ajan enemmän, selvänoloinen Gatsby taas vaikuttaa Nickin mielestä enenevässä määrin muuta juhlakansaa asiallisemmalta. Lisäksi myös *Suuressa illusionissa* kuvataan, miten Caritas juhlissa painaa

tuttavallisesti päänsä Hartin olkapäätä vasten. Ele on samankaltainen kuin Nickin kuvaamilla tytöillä, jotka nojaavat päitään tanssipartneriensa olkapäihin.

Edellä esitetyn *The Great Gatsby*n kohtauksen voi tällä perusteella nähdä subtekstinä *Suuren illusionin* aiemmin esitetylle kohtaukselle. Kohtaukset havainnollistavat, miten molemmissa teoksissa kertojina toimivat henkilöhahmot asettuvat syrjäänvetäytyvän tarkkailijan asemaan ja miten heidän ulkopuolisuutensa korostuu erityisesti juhlamiljöötä kuvattaessa. Tätä kautta *Suuren illusionin* vieraantumisen ja erillisyyden kokemuksen tematiikka vahvistuu osana varhaismodernismille tyypillistä temaattista virtausta ja teosten voi nähdä olennaisesti kytkeytyvän toisiinsa. Samalla myös aikakaudelle tyypilliset elementit, kuten jazz-aikakauden juhlille ominaiset käytännöt ja konventiot korostuvat.

Modernin kaupungin melankolia ja hurma

Sekä *Suuressa illusionissa* että *The Great Gatsbyssä* yksinäisyyden tematiikka liittyy kokemukseen elämästä suuressa, modernisoituvassa kaupungissa. Maailmansotien väliseen aikaan, erityisesti 1920-lukuun, liitetään usein levottomuuden ja eräänlaisen elämänhurman tai sen etsimisen tematiikkaa, joka yhdistyy kuvauksiin modernisoituvista kaupungeista, uudesta teknologiasta ja sen kehityksestä (Laitinen 1991, 369; Rojola 1993, 157). Edellä mainitut aiheet sekä kaukokaipuu, tietynlainen eksotiikka ja ulkomaihin suuntautuva kiinnostus nousevat suomalaisessa 1920-luvun kirjallisuudessa esiin erityisesti Tulenkantajien kirjailijaryhmän teoksissa, joihin *Suuri illusionikin* kuuluu (Laitinen 1986, 16; Laitinen 1991, 369, 406–407). Kiihkeään elämänrytmiin kietoutuu molemmissa romaaneissa myös yksinäisyyden ja vieraantumisen teemoja. Nähtävissä onkin kiehtova ristiriita melankolian ja elämänhurman välillä.

Suuressa illusionissa kaupunkikuvaus keskittyy pääasiassa Helsinkiin, mutta teoksessa liikutaan myös Berliinissä ja Pariisissa. Keski-Euroopan suurkaupunkien ja junalla matkustamisen kuvauksen kautta romaanissa näkyy paitsi Tulenkantajille ominainen kaukokaipuu, myös uuden teknologian tarjoamat mahdollisuudet matkustaa helpommin ja nopeammin. Maailma ja ihmiset tulevat teoksessa lähelle, mutta silti ihminen on yksin muiden keskellä. Hartin asema tarkkailijana väkijoukossa näkyy

Suuressa illusionissa erityisen selvästi kuvauksessa tämän matkasta Pariisiin. Hart ei halua hakeutua muiden ihmisten seuraan yöllisiin rientoihin kasinoille, yökahviloihin, tanssipaikkoihin tai bordelleihin, vaan hän vaeltaa iltahämyisen Pariisin kaduilla itsekseen:

[S]eisin hetkisen jonkun hajuvesikaupan näyteikkunan edessä katsellen puuterirasioita, ja käännyn sitten pujotellen autoryhmän lävitse yli Oopperaaukeaman [--]. Ihmisvirta. – Koko katu tuntui sulautuvan tuhanneksi jättälaissuureksi, kuumetta kiiltäväksi silmäksi, jotka peittyivät toistensa taakse kuin jossakin kubistisessa taulussa. Minä kävelin ilman päämäärää. Bulevardin nimi vaihtui pari kertaa, – se oli Boulevard Poissonière, – Bonne Nouvelle ja lopuksi St. Denis. Jouduin erään St. Denisin portin viereen ja jäin hetkeksi katselemaan elämää ympärilläni. [--] Koko tunnelmassa oli jotakin sairaalloisen kiihkeätä. (SI, 186–188.)

Kohtauksessa näkyy 1920-luvun kiihkeä elämänrytmi, kaupungin nopea tempo ja liike, mikä korostuu paikannimien nopeatahtisessa luetteloinnissa ja katujen levottomassa tunnelmassa. Kappaleessa keskeistä on myös katse. Lea Rojolan (1993, 171–172) mukaan näkö on modernismin aikakaudelle keskeisin aisti ja sen avulla hahmotetaan muun muassa rajoja itsen ja muiden välillä. Edellisessä tekstinäytteessä Hart on itse tarkkailija, mutta samalla hän asettuu alttiiksi myös muiden katseelle: kadun täyttämä ihmismassa näyttäytyy hänelle joukkona jättälaismäisiä silmiä, jotka katsovat takaisin. Hartin ja ihmisvirran välillä on myös selvä ero. Hart on ihmisten keskellä, mutta kuitenkin hän ei koe itseään osaksi virtaa, vaan on yksinäinen ja ulkopuolinen tarkkailija, joka katsoo ja jota katsotaan.

Suurkaupungissa yksinään kulkeminen ja ihmisvirran seuraaminen ovat esillä myös *The Great Gatsbyssä*. Nick kertoo viettävänsä usein iltojaan New Yorkin kaduilla yksinään kävellen ja muita ihmisiä tarkkaillen:

I began to like New York, the racy, adventurous feel of it at night, and the satisfaction that the constant flicker of men and women and machines gives to the restless eye. I liked to walk up Fifth Avenue [--]. At the enchanted metropolitan twilight I felt a haunting loneliness sometimes, and I felt it in others – poor young clerks who loitered in front of windows waiting until it was time for a solitary restaurant dinner [--]. (TGG, 63.)

Aloin pitää New Yorkista, sen kiihkeästä, seikkailunomaisesta tunnelmasta iltaisin, ja siitä tyydytyksestä, mitä miesten ja naisten ja koneiden jatkuva väreilevä virta antaa levottomalle katseelle. Kävelin mielelläni ylös Viidettä Avenueta [--]. Keskikaupungin lumotussa iltahämärässä tunsin toisinaan vainoavaa yksinäisyyttä ja havaitsin sitä myös muissa – nuorissa virkailijaparoissa, jotka vetelehtivät näyteikkunoiden edessä odottaen, kunnes oli yksinäisen ravintolaillallisen aika.

Tulkintani mukaan edellinen *The Great Gatsby* -tekstinäyte voidaan nähdä subtekstinä, joka asettaa teosten suurkaupunkikuvaukset rinnakkaiseen suhteeseen toistensa kanssa. Öiseen kaupunkiin liittyy molemmissa teoksissa voimakas vauhdin ja levottomuuden tuntu, ihmisten ja liikenteen väreilevä virta, nopeaan tahtiin vaihtuvat paikannimet, sekä silmä, joka tarkkailee paitsi näyteikkunoita myös toisia ihmisiä – ja samalla asettaa henkilön itse muiden katseen kohteeksi. Silmä ja katse ovat toistuvia motiiveja molemmissa romaaneissa. Ihmisen katseen kuvaamisen lisäksi ne myös personifioivat elottomia objekteja, kuten uuden teknologian myötä syntyneitä kulkuvälineitä ja mainoksia. *Suuressa illusionissa* esimerkiksi viitataan toistuvasti autojen ja metrojen valoihin laitteiden silminä. *The Great Gatsbyssä* keskeisin toistuva silmäsymboli lienee rautatien varressa junaliikennettä tarkkaileva jättiläismäinen silmäpari, joka osoittautuu T. J. Eckleburg -nimisen silmälääkärin vastaanoton mainokseksi. Teoksissa katse ulottuu siis inhimillistä katsetta laajemmalle, jolloin korostuu ajatus ihmisestä modernissa kaupungissa jatkuvasti jonkinlaisen katseen kohteena.

Tulkitsen *The Great Gatsby* -edellisen tekstinäytteen subtekstiksi, jonka yhteys *Suuren illusionin* kaupunkikuvaukseen ja siihen liittyvään tematiikkaan liikkuu laajemmalla kuin vain kahden edellisen tekstinäytteen tasolla. Katkelmassa näen yhteyden myös *Suuren illusionin* kohtaukseen, jossa Hart on Caritaksen kanssa kävelyllä Pariisissa ilta-aikaan:

Ja sininen hetki ympäröi meidät niin kuin maailman kaikki kaipaus. Champs Elyséellä loistivat autojen sadat silmät ja kimalsi valoreklaamien loisto. Me kuljimme kuin vieraassa maassa, jota emme tunteneet – jonka jokainen ääni oli meille tuntematon ja uusi. (SI, 215–216.)

Kohtauksessa kaupunki hälvenee taustalle epämääräiseksi liikenteen ja valojen sekamelskaksi ja Hart kokee olonsa vieraantuneeksi keskellä kaupungin hälyä. Samanlainen melankolinen pohjavire on läsnä myös edellisessä *The Great Gatsby* -tekstinäytteessä: Nick nauttii suurkaupungin levottomasta sykkeestä ja muiden ihmisten tarkkailemisesta, mutta samalla kokee toisinaan ”vainoavaa yksinäisyyttä” (TGG, 63). Huomionarvoinen yhtäläisyys tekstikatkelmissa on myös se, miten yksinäisyyden ja vierauden kokemus kiinnittyy molemmissa katkelmissa samaan iltahetkeen. Hart puhuu

”sinisestä hetkestä” (SI, 215–216.) ja Nick ”lumotusta iltahämärästä” (enchanted twilight, TGG, 63). Ilmausta *sininen hetki* käytetään suomen kielessä usein kuvaamaan juuri samaa illan hämärää hetkeä, josta englannin kielessä käytetään sanaa twilight. Tätä kautta mielestäni on perusteltua nähdä yhtymäkohta romaanien kohtausten välillä ja tulkita, että *Suuren illusionin* kaupunkikuvaus ja siihen liittyvät erillisyyden kokemukset asettuvat selvästi rinnakkaiseen suhteeseen *The Great Gatsbyn* suurkaupungin elämän, liikenteen ja vierauden tunteiden kuvauksen kanssa.

Vaikka molempia romaaneja yhdistääkin tietynlainen melankolinen tunnelma, *The Great Gatsbyssä* korostuu silti *Suurta illusionia* selkeämmin juuri 1920-luvulle ominainen jazz-sukupolven levoton elämänrytmi. *Suuressa illusionissa* sen sijaan on voimakkaammin läsnä vaikutteita vuosisadanvaihteen dekadenssista, pessimismistä ja elämäntuskasta. Pirjo Lyytikäisen (1997, 78–79) mukaan vuosisadanvaihdetta määrittelevä moderni melankolia käsitettiin ”suruksi ilman syytä”, ja siihen liittyi dekadentti pessimismi. Kummankin taustalla vaikuttivat Lyytikäisen (1997, 79–80) mukaan eksistentiaalistifilosofien – erityisesti Friedrich Nietzschen – ajatukset ja niiden tuottama arvotyhjiö. Melankolia ja vuosisadanvaihteen pessimismi ovatkin selkeästi läsnä *Suuressa illusionissa*.

Voimakkaaimmin teoksissa näkyvät melankolian sävyerot tulevat esiin romaanien lopussa, kun keskiössä olleet mieshahmot, eli Hellas ja Gatsby, kuolevat. Teoksia yhdistää se, että molemmat päättyvät traagiseen ja yksinäiseen kuolemaan, mutta siinä missä Gatsby joutuu surmatuksi, Hellas päättää päivänsä omasta tahdostaan. Hellaksen itsemurhan taustalla olevat syyt, parantumaton sukupuolitauti ja sen myötä menetetty mahdollisuus rakkauteen, kietoutuvat selvästi vuosisadan vaihteen tematiikkaan pikemminkin kuin modernistisiin teemoihin. Pirjo Lyytikäisen (1998, 9; 2003, 13) mukaan dekadenssille on tyypillistä ruumiillisen ja eroottisen rappion kuvaus ja juuri nämä aiheet ovat *Suuressa illusionissakin* esillä Hellaksen sairastaman sukupuolitaudin syfiliksen myötä. Lisäksi Lyytikäinen (1998, 7) toteaa vuosisadanvaihteen dekadenssille ominaista olleen myös rappion ja kuoleman estetisointi, joka *Suuressa illusionissa* on esillä itsemurhan romantisoinnissa. Romantisointi näkyy paitsi Hellaksen päättäessä päivänsä unilääkkeillä, myös teoksen alussa, kun Hellaksen tulevaa itsemurhaa ennakoidaan keskustelussa Hellaksen ja Hartin välillä. Miesten välisessä dialogissa on vahvasti läsnä kuoleman estetisointi, sillä

keskustelussa miehet erittelevät mielestään kauneimpia itsemurhan muotoja. Melankolista tunnelmaa korostaa kohtauksessa öinen järvi, jonka tummissa laineissa uintiretkellä olevat miehet käyvät keskustelunsa.

Nainen haavekuvana

Molemmissa teoksissa keskeisimmät naishahmot, Caritas ja Daisy, jäävät hyvin etäisiksi. Caritaksen ja Daisyn hahmot rakentuvat pitkälti vain mieshahmojen näkökulmien kautta, eikä heidän sisäisyydestään paljasteta lukijalle oikeastaan mitään. Naiset eivät itse kerro menneisyydestään paljoakaan, joten käsitys naisten taustasta muodostuu pitkälti toisten hahmojen kertomien huhujen kautta. Caritas on itse asiassa suurimman osan ajasta poissa teoksen tapahtumista, sillä hän matkustaa pian teoksen alkupuolella talveksi Keski-Eurooppaan. Caritas tulee konkreettisesti takaisin tapahtumiin mukaan vasta teoksen lopussa, kun Hart matkustaa keväällä Pariisiin hänet tavatakseen. Romaanien mieshahmot, Gatsby ja Hart, kokevat kuitenkin olevansa rakastuneita, vaikka Gatsby ei edes kunnolla tunne Daisya eikä Hart Caritasta.

Lea Rojola (1993, 171–172) yhdistää käsitykseen näöstä modernismin aistina paitsi fyysisen katseen myös ”mielen silmän” ja kuvitellut kuvat. Tätä ajatusta soveltaen voi Caritaksen ja Daisynkin nähdä miesten kuvittelemina kuvina, jonkinlaisina konstruktioina ja haavekuvina, jotka ikään kuin muodostuvat jo ennen kuin niitä todellisuudessa nähdään. Tästä syystä tulkitsem, että kummankaan miehen kohdalla ei varsinaisesti ole kyse todellisesta rakkaudesta ja välittämisestä, eikä edes todellisista naisista, vaan pikemminkin jonkinlaisesta pakkomielleestä, rakkauden illuusion ylläpitämisestä. *Suuressa illusionissa* Hart myöntää Caritaksen edustavan hänelle jonkinlaista rakkauden ja elämän tarkoituksen symbolia tai vertauskuvaa. Vertauskuvallisuus kiteytyy Caritaksen nimeen, joka latinaksi tarkoittaa rakkautta. Hart siis tiedostaa Caritakseen kohdistuvan pakkomielleensä perustuvan vain haavekuvaan, mikä käy erityisen selvästi ilmi, kun Caritaksen matkustettua ulkomaille Hart vaalii mielessään muistoa naisesta:

Caritas, – Caritas! – Hänen nimensä, hänen kuvansa, ajatuksensa keinuivat sielussani. Hän oli minun suuri haaveeni, minun elämäni illusioni. [--] Minä olin ehtinyt ajatuksissani kietoa hänestä illusoorian, pettävän haavekuvan, jolla ei enää ollut vastinetta todellisuudessa. [--] Hän oli minun viimeinen illusionini, – jos se olisi särkynyt, ei minulla

enää olisi ollut itseäni varten mitään elämässä. Suuri tyhjiys oli väistynyt kauemmaksi. (SI, 167.)

Toisin kuin Hart, Gatsby ei tiedosta oman haavekuvansa epätodellisuutta. *The Great Gatsbyssä* Nick sen sijaan on se, joka pohtii Gatsbyn rakkauden Daisyyn pohjautuvan vain Gatsbyn itse naisesta rakentamaan illuusion. Molemmissa teoksissa tuodaan kuitenkin selvästi esiin sama ajatus omaan illuusion rakastumisesta. Kohtausta, jossa Nick tarkkailee Gatsbya ja Daisya, jotka kohtaavat toisensa oltuaan vuosia erossa, voikin pitää subtekstinä edellä esitetylle *Suuren illusionin* kohtaaukselle:

There must have been moments even that afternoon when Daisy stumbled short of [Gatsby's] dreams – not through her own fault, but because of the colossal vitality of his illusion. It had gone beyond her, beyond everything. He had thrown himself into it with a creative passion, adding to it all the time, decking it out with every bright feather that drifted his way. No amount of fire or freshness can challenge what a man can store up in his ghostly heart. (TGG, 103.)

Jopa sinä iltapäivänä oli varmasti hetkiä, jolloin Daisy ei kyennyt täyttämään [Gatsbyn] haaveita – ei omasta syystään, vaan Gatsbyn illuusion suunnattoman voiman vuoksi. Se oli kasvanut yli Daisystä, yli kaikesta. Gatsby oli heittäytynyt siihen luovalla intohimolla, kasvattanut sitä kaiken aikaa, koristellut sitä jokaisella kirkkaalla höyhenellä, joka ajalehti hänen tielleen. Mikään määrä tulta tai tuoreutta ei vedä vertoja sille, mitä mies voi rakentaa vainotussa sydämessään.

Illuusio naisesta ja naisen rakkaudesta jonkinlaisena vapahtajana antaa sekä Gatsbyn että Hartin elämälle merkityksen ja päämäärän, jota tavoitella. Samalla se on myös keino paeta yksinäisyyttä ja tyhjiyttä. Hart toteaa teoksessa pitävänsä yksinäisyyttä ikään kuin jonakin fyysisenä olentona, tai tyhjiytenä, joka häntä seuraa. Kun hän haaveilee Caritaksesta ja hellii illuusiotaan, yksinäisyys ja tyhjiys väistyvät loitommaksi. Tämän ajatuksen voi nähdä käyvän eräänlaista vuoropuhelua *The Great Gatsbyn* katkelman viimeisen lauseen kanssa: myös Gatsby on rakentanut haavekuvaansa jonkinlaisessa eristyneisyyden ja tyhjyyden tilassa, ”vainotussa sydämessään”, eikä sille vedä vertoja mikään todellisen maailman tarjoama korvike. Illuusio on ottanut Gatsbysta vallan ja kasvanut Daisya suuremmaksi, eikä Gatsbyn hauraassa haavekuvassa Nickin mielestä ole lopulta enää kyse Daisystä itsestään. Sama ajatus toistuu myös Caritaksen tapauksessa: Hartin haaveissa ei ole enää todellinen Caritas, vaan hänen oma, oikeista mittasuhteistaan ulos kasvanut haaverakennelmansa. Näenkin rakkauden illuusion keskeisimmäksi temaattiseksi elementiksi, joka kytkee

teokset toisiinsa ja osoittaa niiden väliltä löytyvät samankaltaisuudet tulkinnallisissa suhteissa.

On mahdollista tulkita, että tyhjyyden ja yksinäisyyden kokemus, johon naisen rakkaudesta haetaan *Suuressa illusionissa* ja *The Great Gatsbyssa* ratkaisua, on *moderniteetille* tyypillinen ongelma. Moderniteetin voidaan ymmärtää tarkoittavan modernille ajalle tyypillisiä kulttuurisia ja yhteiskunnallisia piirteitä. Rojola (1993, 167–168) käsittää moderniteetin kriisin nimenomaan maskuliinisen subjektin kriisiksi. Rojolan mukaan kriisin taustalla on kulttuurin feminisoituminen naissubjektin aseman vahvistuessa modernismin myötä. Tällöin maskuliininen subjekti menettää naisen oletettuna osana identiteettinsä rakennusaineita ja feminiinisyyttä näyttäytyy yhtä aikaa paikkana sekä miehen pelon että halun projektioille (mts. 168–169; Lyytikäinen 1997, 154). Nainen nähdään siis osana ongelmaa, mutta samalla nainen on ratkaisun avain. Tämä ajatus on esillä sekä *Suuressa illusionissa* että *The Great Gatsbyssa*, joissa nainen nimenomaan edustaa mieshahmoille vapautusta yksinäisyyden, levottomuuden ja vieraantumisen kokemuksista. Rosi Braidotti (1991, 16) näkee paternaalisen metaforan luhistumisen yhdeksi merkittävimmistä moderniteetin filosofisista subteksteistä. Tätä kautta voi tulkita, että sekä *Suuren illusionin* että *The Great Gatsbyn* tematiikkaa motivoi tässä suhteessa sama, molempien teosten taustalla näkyvä subteksti. Tällöin subteksti täytyy kuitenkin ymmärtää laajempänä kokonaisuutena, esimerkiksi juuri filosofisena aatteena, eikä pelkästään yksittäisenä kehystekstinä.

Vaikka Caritas ja Daisy jäävät romaaneissa pitkälti vain miesten konstruoimiksi haavekuviksi, he ovat hahmoina silti varsin erilaiset. Caritaksen hahmoa määrittelee pitkälti vuosisadanvaihteen käsitys *uudesta naisesta*. Uusi nainen on Riitta Konttisen (1998, 84–85) mukaan erityisesti suomalaiselle vuosisadanvaihteen kirjallisuudelle ominainen käsitys modernista ”omasta minästään tietoisesta, ’emansipoituneesta’ naisesta”. Konttisen (mp.) mukaan käsityksellä on taustansa dekadenssissa, mutta dekadenssille ominainen rappio ja turmelus nähdään tässä yhteydessä lähinnä entisten arvojen romuttamisena ja porvarillisen, kaavamaisen naiskuvan rikkomisena. Itsenäinen ja seksuaalisesti vapaa Caritas, joka maalaa huuliaan ja matkustelee yksin, sopii erinomaisesti uuden naisen prototyyppiin. Toisin kuin Caritas, *The Great Gatsbyn* Daisy ei pyri käytöksellään tai olemuksellaan rikkomaan perinteistä käsitystä naisen asemasta. Taustaltaan yläluokkainen Daisy on mennyt

säädyllyisesti naimisiin varakkaan, yläluokkaisen miehen kanssa ja ottanut haltuun naisen perinteisen roolin äitinä ja vaimona. Daisy ei osoita halua kapinoida asemaansa vastaan, lukuun ottamatta romanttista suhdetta Gatsbyyn. Caritakseen verrattuna itsenäiseen päätöksentekoon ja oman elämänsä hallintaan kykenemätön Daisy jääkin tulkintani mukaan romaanissa loppujen lopuksi pelkäksi aviomiehensä määräysvallan alla eläväksi tahdottomaksi naiseksi.

Toinen mies ihailun kohteena

Suuressa illusionissa Hart tavoittelee Caritasta, mutta jää lopulta vain sivustakatsojaksi Caritaksen ja Hellaksen rakkaustarinassa, joka päättyy Hellaksen itsemurhaan. Sen sijaan *The Great Gatsbyssa* Nick ei jaa Gatsbyn romanttista kiinnostusta Daisyyn, mutta siitä huolimatta hän tarkkailee koko ajan sivusta Gatsbyn ja Daisyn romanssin kehitystä. Molempien teosten keskeisessä henkilöasetelmassa voidaan siis nähdä jonkinlainen kolmioasetelma, kaksi miestä ja yksi nainen. Tulkintani mukaan kummassakin teoksessa kolmioasetelmassa näennäisenä päämääränä on naiseen kohdistuva halu, mutta etualalle molemmissa romaaneissa nousee silti kahden miehen, *Suuressa illusionissa* Hartin ja Hellaksen ja *The Great Gatsbyssa* Nickin ja Gatsbyn välinen suhde.

Olen edellä käsitellyt modernismin myötä esiin noussutta maskuliinisen subjektin kriisiä ja käsitystä naisesta kohteena, johon mies projisoi samanaikaisesti sekä halunsa ja toiveensa että pelkonsa. Vien tätä ajatusta eteenpäin ja väitän, että naiseen kohdistuva halu on teoksissa keskeisessä asemassa myös mieshahmojen keskinäisiä suhteita määritettäessä. Tulkintani mukaan päähenkilön suhde toiseen mieheen nousee kummassakin teoksessa tärkeämmäksi kuin suhde naiseen. *The Great Gatsby* on tutkittu hyvin monesta eri näkökulmasta ja myös queer-tutkimusta on teoksesta tehty runsaasti (esim. Wasiolek 1992; Froehlich 2010 ja 2011). Queer-näkökulmasta tarkasteltuna Nick on usein tulkittu homoseksuaaliksi hahmoksi, joka on rakastunut Gatsbyyn. Itse pidän tätä tulkintaa hyvin uskottavana, sillä se selittää sekä Nickin välinpitämättömyyden omia naissuhteitaan kohtaan että tämän suuren kiinnostuksen Gatsbyyn. Nick kyllä auttaa Gatsbya edistämään suhdettaan Daisyyn, mutta queer-

tulkintaa seuraten hän on itsekin kiinnostunut Gatsbysta, jolloin henkilöhahmot asettuvat eräänlaiseen kolmiodraama-asetelmaan.

Nickin tapauksessa toiseen mieheen kohdistuva halu on siis luonteeltaan eroottista, joskin peiteltyä, implisiittistä. En kuitenkaan näe, että *Suuressa illusionissa* Hartin ja Hellaksen välillä olisi nähtävissä suoranaista homoseksuaalista halua. *Suuren illusionin* henkilöasetelmaan aion sen sijaan soveltaa René Girardin halun kolmion teoriaa. Girardin (1976, 5) teoria pohjaa ajatukseen, että kaikki haluaminen on mimeettistä, imitointia. Girardin halun kolmiossa päähenkilön, eli rakastajan, ja halun kohteen, eli rakastetun, väliin sijoittuu kolmas henkilö, niin kutsuttu välittäjähahmo. Välittäjähahmo on päähenkilön kilpakosija, sillä välittäjähahmon halu kohdistuu samaan kohteeseen rakastajan halun kanssa. Itse asiassa välittäjähahmo antaa rakastajalle entistä suuremman syyn tavoitella halunsa kohdetta, sillä kilpakosijan olemassaolo vetoaa rakastajan turhamaisuuteen ja tätä kautta haluun peitota kilpailija. Samalla välittäjähahmo näyttäytyy rakastajalle samaistumisen kohteena. Tähän samaistumiseen yhdistyy sekä alistuvaa kunnioitusta että kiihkeää pahantahtoisuutta välittäjähahmoa kohtaan. Ihailu ja viha kietoutuvat rakastajassa yhteen: vihatessaan kilpakosijaansa rakastaja vihaa samalla itseään. Girardin mukaan tämä johtuu siitä, että vihan kautta rakastaja yrittää vain peittää välittäjähahmoa kohtaan tuntemaansa salaista ihailua. (Mts. 9–11.) Tällöin rakastettu on nähdäkseni siis vain näennäinen kohde rakastajan halulle ja se mitä rakastaja pohjimmiltaan haluaa, on tulla samankaltaiseksi välittäjähahmon kanssa.

Markku Soikkelin (1998, 217) mukaan *Suuressa illusionissa* henkilöhahmojen välillä on nähtävissä Girardin halun kolmion mallin mukainen asetelma, jossa tapahtuu välittäjähahmoon samaistumista. Soikkeli (mp.) esittää, että rakastaja on kiinnostuneempi välittäjähahmosta kuin halunsa varsinaisesta kohteesta. Hänen ajatustaan jatkaen näen, että juuri tästä on kyse Hartin tapauksessa. Romaanissa Hellas edustaa Hartille intellektuellia kirjailijahahmoa, jolla on itsevarmuutta ja kokemusta maailmasta enemmän kuin Hartilla. Heidän tuttavuutensa alussa Hart tuntee Hellaksen edessä ensin häpeää ilman mitään näennäistä syytä, sitten vihaista mustasukkaisuutta Caritaksesta. Myöhemmin miesten välisen suhteen syventyessä ystävyudeksi Hartin suhtautuminen Hellakseen on edelleen omituinen sekoitus ihailua ja kateutta. On siis perusteltua tulkita Hellas välittäjähahmoksi Hartin ollessa rakastaja ja Caritaksen

rakastettu halun kolmion mallin mukaan. Hartin ristiriitaiset tunteet Hellasta kohtaan ovat selvästi esillä esimerkiksi hänen valvoessaan vakavasti sairaan Hellaksen vuoteen vierellä:

Hellas oli kuolemaisillaan. – Ja kun hän oli poissa, ei ketään ollut tielläni. Elämä oli julmaa, – miksi en minäkin voisi olla julma. [--] Ei, minä en voinut olla. Koko olemukseni nousi kapinaan. Mieluummin kuolisin itse. Hellas ei saanut kuolla, – Hellas oli parempi kuin minä, älykkäämpi kuin minä. Minä kadehdin häntä. Hän oli Caritaksen rakkauden arvoinen. (SI, 129–130.)

Kohtauksesta käy selvästi ilmi kilpailuasetelma, joka miesten välillä vallitsee, ja kilpailun päämääränä on nainen, Caritas. Silti Hart, joka hellii mielessään kiihkeitä haavekuvia Caritaksesta, on valmis luopumaan tästä Hellaksen tähden – ja itse asiassa teoksen lopussa luopuukin. Näin ollen on siis helppo tulkita, että Hartin kohdalla kyse ei loppujen lopuksi ole todellisesta rakkaudesta Caritakseen, vaan pikemminkin jonkinlaisesta *homososiaalisesta halusta* Hellasta kohtaan. Eve Sedgwick (1985, 1) määrittelee homososiaalisuuden tarkoittavan samaa sukupuolta olevien ihmisten välistä sidettä, läheistä ystävyssuhdetta, joka tekee selvän eron homoseksuaalisuuteen. Sedgwick käyttää käsitettä homososiaalinen halu viittaamaan heteromiesten välisiin läheisiin ystävyssuhteisiin, joissa voidaan nähdä myös eroottisia piirteitä. Mielestäni homososiaalisen halun käsitettä voi kuitenkin laajentaa käsittämään myös sellaisia miesten keskisiä suhteita, joissa toinen mies asettuu toisen selkeän ihailun kohteeksi riippumatta siitä liittyykö tähän ihailuun erotiikkaa. Juuri tällaisesta suhteesta on *Suuressa illusionissa* kyse. Hellas on Hartille ihailun kohde, hän edustaa juuri sellaista hahmoa, jollaiseksi Hart itse haluaisi tulla ja jonka sosiaalista asemaa hän tavoittelee.

Kuten Caritaksen tapauksessa, myös Hellaksen nimen merkitys kietoutuu olennaisesti siihen, mitä tämän henkilöhahmo Hartille teoksessa edustaa. Hellas on kreikankielinen nimitys Kreikalle. Nimeen kytkeytyy siis koko helleeninen kulttuuriperintö, antiikin Kreikan kirjallisuus ja taide. Nimen symbolismi korostaa entisestään Hellaksen asemaa ansioituneena runoilijana ja Hartin silmissä ihailun kohteena. Toisaalta Hellaksen nimeen liittyvän symbolismin kautta esiin nousee ajatus myös miesten välisistä eroottisista suhteista, jotka antiikin Kreikassa olivat – ainakin joillakin alueilla ja nimenomaan hellenistisenä aikakautena – yleisiä, hyväksyttyjä ja myös jonkin verran taiteessa ja kirjallisuudessa kuvattu aihe (Hubbard 2003, 5). Thomas

K. Hubbardin (mts. 5, 10) mukaan yksi antiikin kulttuurissa esiintyneistä homoseksuaalisuuden muodoista oli *pederastia* eli vanhemman ja nuoremman miehen välinen vapaaehtoinen seksuaalinen suhde, jossa eroottisuuteen liittyi myös kasvatuksellisia sävyjä. Homoseksuaalisuuteen ei siis liittynyt pelkästään lihallisia iloja, vaan esimerkiksi antiikin ajan filosofeille oli tärkeää, että he pystyivät myös käymään intellektuelleja keskusteluja seksikumppaniensa kanssa (mp.). Nimeen liittyvien konnotaatioiden myötä Hellas on mahdollista nähdä jonkinlaisena intellektuellina filosofirunoilijana, joka asettuu opettajan rooliin suhteessa Hartiin. Tällöin Hartin Hellakseen suuntautuvassa ihailussa voi myös ajatella näkyvän implisiittisiä, mahdollisesti kuitenkin tiedostamattomia homoeroottisia piirteitä. Eroottista kiinnostusta ei ole myöskään näkemykseni mukaan välttämätöntä nähdä fyysisenä haluna, vaan se on mahdollista ymmärtää myös samaistumisen haluksi ja henkiseksi, älylliseksi yhteydeksi toisen ihmisen kanssa.

Molempien romaanien kohdalla on siis tulkintani mukaan kyse päähenkilön toiseen mieheen kohdistuvasta halusta. *The Great Gatsbyn* Nickin tapauksessa tulkitseen, että kyseessä on eroottinen, homoseksuaalinen halu Gatsbya kohtaan ja *Suuren illusionin* Hartin tapauksessa näen Hellakseen kohdistuvan halun lähinnä homososiaalisena ihailuna, samaistumisen haluna, johon tosin saattaa liittyä myös tiedostamatonta erotiikkaa. Huomionarvoista molemmissa teoksissa on, että toinen mies nousee kummassakin romaanissa naishenkilöitä keskeisempään asemaan ja näyttäytyy päähenkilön todellisen mielenkiinnon kohteena. Perustan tulkintani siihen, miten paljon aikaa Nick käyttää Gatsbyn ja Hart Hellaksen yksityiskohtaiseen tarkkailemiseen ja tämän käytöksen ja persoonan analysoimiseen. Lisäksi Nick ja Hart myös osoittavat huolta toista miestä kohtaan. Kun Hellas on sairaana, Hart kutsuu paikalle lääkärin, ja valvoo Hellaksen vuoteen vierellä kunnes tämä on terve: ”Ja minä tahdoin auttaa Hellasta, [--] tuntea hänen sairautensa itsessäni” (SI, 121). Hartin suhtautumisessa Hellaksen sairauteen näkyy selvästi, että Hart todella välittää Hellaksesta enemmän kuin tälle haluaa paljastaa.

Myös Nick valvoo Gatsbyn tähden, ei kuitenkaan tämän vierellä, vaan omassa sängyssään. Syynä valvomiseen on silti huoli Gatsbysta, joka viettää yönsä ulkona Daisyn taloa vartioiden sen jälkeen, kun Gatsbyn ja Daisyn suhde on paljastunut Daisyn aviomiehelle. Nick epäonnistuu yrityksessään suostutella Gatsby palaamaan kotiinsa

nukkumaan, mutta aamuvarhaisella kuullessaan Gatsbyn palaavan kotiin hän viipymättä rientää tämän luokse:

I couldn't sleep all night; [--]. Toward dawn I heard a taxi go up Gatsby's drive, and immediately I jumped out of bed and began to dress – I felt that I had something to tell him, something to warn him about. (TGG, 153.)

En kyennyt nukkumaan koko yönä; [--]. Aamun sarastaessa kuulin taksin nousevan ylös Gatsbyn pihatietä ja hyppäsin välittömästi ylös sängystä ja aloin pukeutua – minusta tuntui, että minun täytyi kertoa hänelle jotakin, varoittaa häntä jostakin.

Nickin käytös paljastaa, että hän tuntee kiintymystä Gatsbya kohtaan ja on tästä huolissaan. Tämä korostuu teoksen loppupuolella hänen hylätessään tapailemansa naisen, Jordanin, tämän osoittaessa välinpitämättömyyttä Gatsbyn tilannetta kohtaan. On selvää, että Nickin mielenkiinto kohdistuu ensisijaisesti Gatsbyyn ja Jordan on hänelle vain jonkinlainen väliaikainen seuralainen, kenties eräänlainen väline oman homoseksuaalisen halun peittämiseksi. Ero Nickin suhtautumisessa Gatsbyyn ja Jordaniin on läsnä Nickin kerronnassa koko teoksen ajan, mitä korostaa Nickin asemaa epäluotettavana kertojana. Seymour Chatmanin (1978, 233) mukaan kertojan luotettavuus tulee kyseenalaiseksi silloin, kun kertojan selonteko tapahtumista ei käy yksiin niiden oletusten kanssa, joita *sisäislukijalla*¹ on tarinan todellisista intentioista. Myös James Phelan² (1996; 2013), joka pohjaa käsityksensä epäluotettavasta kertojasta Wayne C. Boothin näkemyksiin, on käsitellyt Nickin luotettavuutta kertojana. Esimerkkinä Nickin epäluotettavuudesta Phelan (2013, 67) nostaa esiin muun muassa tämän tavan kuvailla yksityiskohtaisesti tapahtumia, joita hän ei itse ole ollut todistamassa ja joista hänellä ei yksinkertaisesti voi olla niin tarkkaa tietoa, kuin hän kerronnassaan esittää. Tämän lisäksi Nickin epäluotettavuus tulee esille muun muassa ristiriidassa hänen käytöksensä ja kerronnassa esittämiensä kommenttien välillä sekä hänen tavassaan vähätellä kertomiensa tapahtumien tärkeyttä. Nick esimerkiksi väittää,

¹ Sisäislukijalla (implied reader) viitataan Seymour Chatmanin (1978, 150) käsitykseen sisäislukijasta narratiivin oletettuna yleisönä.

² James Phelanin (2005, 49–51) esitys kertojan epäluotettavuudesta pohjautuu ristiriitaan teoksen kertojan ja sisäistekijän välillä. Epäluotettavaa kerrontaakin on monenlaista. Artikkelini ei kuitenkaan keskity teosten sisäistekijään ja tämän dynamiikkaan kertojan ja eri lukijatahojen välillä, joten tästä syystä olen päättänyt käyttää Chatmanin ehkä vähän yksinkertaistettua, mutta silti kuvaavaa mallia epäluotettavasta kertojasta.

kuvailtuaan pitkään ja yksityiskohtaisesti ensikohtaamistaan Gatsbyn kanssa, että hänen henkilökohtaiset asiansa, toisin sanoen hänen työnsä ja naisystävänsä Jordan, veivät paljon enemmän hänen huomiotaan kuin hänen edellä kuvailemansa tapahtumat. Nick kertoo sekä työstään että Jordanista kuitenkin vain hyvin lyhyesti ja pintapuolisesti ja palaa jälleen kuvailemaan sellaisia tapahtumia, jotka liittyvät Gatsbyyn.

Sekä Gatsbyn että Hellaksen hahmoa varjostaa teoksissa tietynlainen salaperäisyyden verho, sillä molemmat kantavat salaisuutta. Gatsbyn salaisuudet ovat oma vaatimaton tausta ja pakkomielteinen rakkaus Daisyyn, Hellaksen salaisuus sen sijaan on sukupuolitauti, joka vie häneltä mahdollisuuden rakkauteen. Nick ja Hart ovat ne henkilöt, joille Gatsby ja Hellas uskoutuvat. Tämä korostaa edelleen sitä, miten äärimmilleen toiseen mieheen kohdistuva kiinnostus teoksissa viedään. Nick ja Hart eivät lopulta pelkästään seuraa Gatsbyn ja Hellaksen elämää ulkopuolelta, vaan heistä tulee osa näiden elämää ja salaisuutta. Nickin ja Hartin osa salaisuudenkantajina on kuitenkin passiivinen. Se ei murru edes Gatsbyn ja Hellaksen kuoleman jälkeen, vaan Nick ja Hart säilyttävät menehtyneiden miesten salaisuudet hiljaisuudessa, yrittämättä oikoa väärinkäsityksiä tai puhdistaa miesten mainetta salaisuudet paljastamalla.

Tarkasteltuani *Suuren illusionin* ja *The Great Gatsby* henkilöasetelmaa ja keskeisten henkilöhahmojen välisiä suhteita näen teosten välillä selkeitä yhtymäkohtia ja mielestäni on perusteltua asettaa romaanit rinnakkaiseen suhteeseen toistensa kanssa. Vaikka toiseen mieheen kohdistuva mielenkiinto ja halu onkin teoksissa luonteeltaan hieman erilaista, nähdäkseni on perusteltua tulkita, että romaaneissa varsinaisina keskushenkilöinä ovat Hellas ja Gatsby. Heidän hahmoihinsa Hartin ja Nickin huomio ja koko tarina pääasiassa lopulta keskittyy, mikä on erittäin keskeinen, molempia teoksia yhdistävä tekijä.

Lopuksi

Romaaneissa *Suuri illusione* ja *The Great Gatsby* 1920-luvun kaupunkielämää tarkastellaan sivustakatsojaksi elämässään jäävän miespuolisen minäkertojan kautta. Molemmissa teoksissa päähenkilön yksinäisyyden ja vieraantumisen tunne kietoutuu osaksi kokemusta levottomasta kaupunkielämästä modernismin kynnyksellä. *Suuressa illusionissa* kaupunkikokemuksen taustalla on läsnä vuosisadanvaihteelle ominainen

melankolinen ja pessimistinen pohjavire voimakkaammin kuin *The Great Gatsbyssa*, joka asettuu selkeämmin kuvaamaan rauhatonta jazz-sukupolvea. Tarkasteltuani teoksia rinnakkain näen kuitenkin niiden tematiikassa ja kaupunkikuvauksessa niin paljon yhtymäkohtia, että samanlaisten modernistuvaan kaupunkiin, liikenteeseen ja 1920-tunnelmaan liittyvien käsitysten ja ajatusten voi tulkita ylittäneen varhaismodernismissa kansainväliset ja kulttuuriset rajat.

Romaanien samankaltaisuus ulottuu myös teosten henkilöasetelmaan, sillä molemmissa on nähtävillä kahden miehen ja yhden naisen muodostama kolmioasetelma. Naiseen kohdistuvan halun kautta kummassakin teoksessa keskeiseksi tulee varhaismodernismille tyypillinen miessubjektin kriisi, johon ratkaisua etsitään naisesta. Nainen jää kuitenkin etäiseksi haavekuvaksi ja todellinen kiinnostus ja halu – oli se sitten samaistumisen halua tai eroottista halua – kohdistuu toiseen mieheen.

Teosten yhtymäkohtien esiin nostaminen paitsi paljastaa uusia ulottuvuuksia *Suuresta illusionista*, tuo tulkinnallista lisää myös subtekstinä toimivaan *The Great Gatsbyyn*. Teosten intertekstuaalisen tarkastelun myötä on helppo huomata, että kumpikin teos asettuu osaksi samaa, aikakaudelle tyypillistä temaattista kytköstä ja varhaismodernistista virtausta. Näin runsas määrä yhtymäkohtia kahden hyvin erilaisesta kulttuurista tulevan varhaismodernistisen teoksen välillä on tulkinnallisesti hyvin kiinnostavaa ja osoittaa, että aikakauden suuntaukset näkyvät samankaltaisina jopa eri mantereilla.

Lähteet

Kohdeteokset

Fitzgerald, F. Scott 1994 (1925). *The Great Gatsby* [=TGG]. London: Penguin Group.

Waltari, Mika 2008 (1928). *Suuri illusioni* [=SI]. Helsinki: WSOY.

Tutkimuskirjallisuus

Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.

Braidotti, Rosi 1991. *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Translated by Elizabeth Guild. Cambridge: Polity Press.

- Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Froehlich, Maggie Gordon 2010. Jordan Baker, Gender Dissent, and Homosexual Passing in the Great Gatsby. *The Space Between: Literature and Culture, 1914–1945*, 81–103.
- Froehlich, Maggie Gordon 2011. Gatsby's Mentors: Queer Relations Between Love and Money in the Great Gatsby. *The Journal of Men's Studies*, 209–226.
- Girard, René 1976/1966. *Deceit, Desire & the Novel. Self and Other in Literary Structure* (orig. *Mensonge romantique, Vérité romanesque*, 1961). Transl. Yvonne Freccero. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.
- Hubbard, Thomas K. 2003. Introduction. Thomas K. Hubbard (ed.), *Homosexuality in Greece and Rome. A Source Book of Basic Documents*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1–20.
- Konttinen, Riitta 1998. Naistaiteilijan dekadentti naiskuva. Pirjo Lyytikäinen (toim.), *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 84–94.
- Kristeva, Julia 1982. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Laitinen, Kai 1986. Suomen kirjallisuus 1920- ja 1930-luvulla. Yleispiirteitä ja taustaa. Ulla-Maija Juutila, Kerttu Saarenheimo & Päivi Lappalainen (toim.), *Hurma ja paatos. Näkökulmia 1920- ja 1930-luvun kirjallisuuteen*. Turku: Turun yliopisto, 9–24.
- Laitinen, Kai 1991. *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- Lehtimäki, Markku 2005. *The Poetics of Norman Mailer's Nonfiction. Self-Reflexivity, Literary Form, and The Rhetoric of Narrative*. Tampere: Acta Universitas Tamperensis.
- Lyytikäinen, Pirjo 1997. *Narkissos ja sfinks. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo 1998. Dekadenssi – rappion runous. Pirjo Lyytikäinen (toim.), *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 7–15.
- Lyytikäinen, Pirjo 2003. The Allure of Decadence. French reflections in a Finnish looking glass. Pirjo Lyytikäinen (ed.), *Changing Scenes. Encounters between European and Finnish Fin de Siècle*. Helsinki: SKS, 12–30.
- Phelan, James 1996. *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Chelsea: Ohio State University Press.
- Phelan, James 2005. *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Phelan, James 2013. *Reading the Novel: Reading American Novel 1920–2010*. Malden, Oxford & Chichester: Wiley-Blackwell.
- Rojola, Lea 1993. Moderni elämä ja maskuliinisuuden kriisi. Minna Toikka (toim.), *Nykyajan kynnyksellä. Kirjoituksia suomalaisen kirjallisuuden modernisaatiosta*. Turku: Turun yliopisto, 157–181.

- Saarenheimo, Kerttu 1983. Turmeleva kaupunki. Näkökulma suomalaisen proosan miljöökuvaukseen 1920- ja 1930-luvulla. Ulla-Maija Juutila, Kerttu Saarenheimo & Päivi Lappalainen (toim.), *Hurma ja paatos. Näkökulmia 1920- ja 1930-luvun kirjallisuuteen*. Turku: Turun yliopisto, 131–150.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Soikkeli, Markku 1998. *Lemmen leikkikehässä. Rakkauskurssin sovellukset 1900-luvun rakkausromaneissa*. Helsinki: SKS.
- Tammi, Pekka 2006. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennoistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Auli Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS, 59–103.
- Wasiolek, Edward 1992. The Sexual Drama of Nick and Gatsby. *The International Fiction Review* 19, 14–22.

FIKTIIVINEN BLOGI ROMAANISSA: Ekokritiikki ja kollaasimaisuus Johanna Sinisalon romaanissa *Enkelten verta*

Anna Ojalahti

Kohdeteokseni Johanna Sinisalon *Enkelten verta* (2011, myöhemmin EV) on lähitulevaisuuteen sijoittuva kertomus ympäristökatastrofin ensimmäisistä merkeistä ja poikansa Eeron kuolemaa käsittelevästä Orvosta. Hautausurakoitsija ja mehiläistarhaaja Orvon näkökulmasta kerrottuun tarinaan liittyy Eeron blogitekstejä, jotka maalaavat kuvan kiihkeästä eläinaktivistista. Orvon tarina ja fiktiiviset blogitekstit toimivat rinnakkain ja muodostavat yhdessä kokonaisuuden, joka herättää kysymyksen eritoten blogitekstien funktiosta. Tässä artikkelissa analysoin näiden blogitekstien tehtävää teoksen kokonaisuuden osina ja sen ympäristötematiikan korostajina.

Erityisesti Sinisalolle tyypillisenä tyylipiirteenä voi pitää tekstin kollaasimaisuutta, jossa kirjallinen teos rakentuu yhdistelemällä tekstejä eri lähteistä ja mediuksista yksien kansien väliin. Sinisalolla teoksien kertomaa tarinaa usein ryydittävät otteet muista – joko fiktiivisistä tai faktuaalisista – teksteistä, kuten sanakirjoista, lehtiartikkeleista, tiedotteista tai blogikirjoituksista. Tätä tekniikkaa on hyödynnetty niin artikkelin kohdeteoksessa *Enkelten verta* kuin myös Sinisalon uusimmassa romaanissa *Auringon ydin* (2013) sekä aiemmissa romaanimittaisissa teoksissa *Linnunaivot* (2008), *Sankarit* (2003) ja *Ennen päivänlaskua ei voi* (2000).

Sinisalon tuotantoa on tutkittu viime vuosina Suomessa jonkin verran, mutta nimenomaan Sinisalolle ominaiseen kollaasimaiseen tekniikkaan keskittyvä tutkimus puuttuu, vaikka sitä onkin sivuttu useassa Sinisalon tuotantoa käsittelevässä tutkimuksessa. Myöskään ekokriittisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta Sinisalon tuotantoa tai *Enkelten verta* -romaania ei ole tutkittu aiemmin muuten kuin aivan vastikään Henna Korhosen pro gradu -työssä *Ihminen – hirmuhallitsija vai tasavertainen osa luontoa?* (2015). Artikkelini tuo tähän tilanteeseen kenties erilaisen näkökulman hahmottelemalla kysymyksiä kollaasimaisuuden funktiosta ja sen vaikutuksista teoksen ekokriittiseen kokonaistulkintaan.

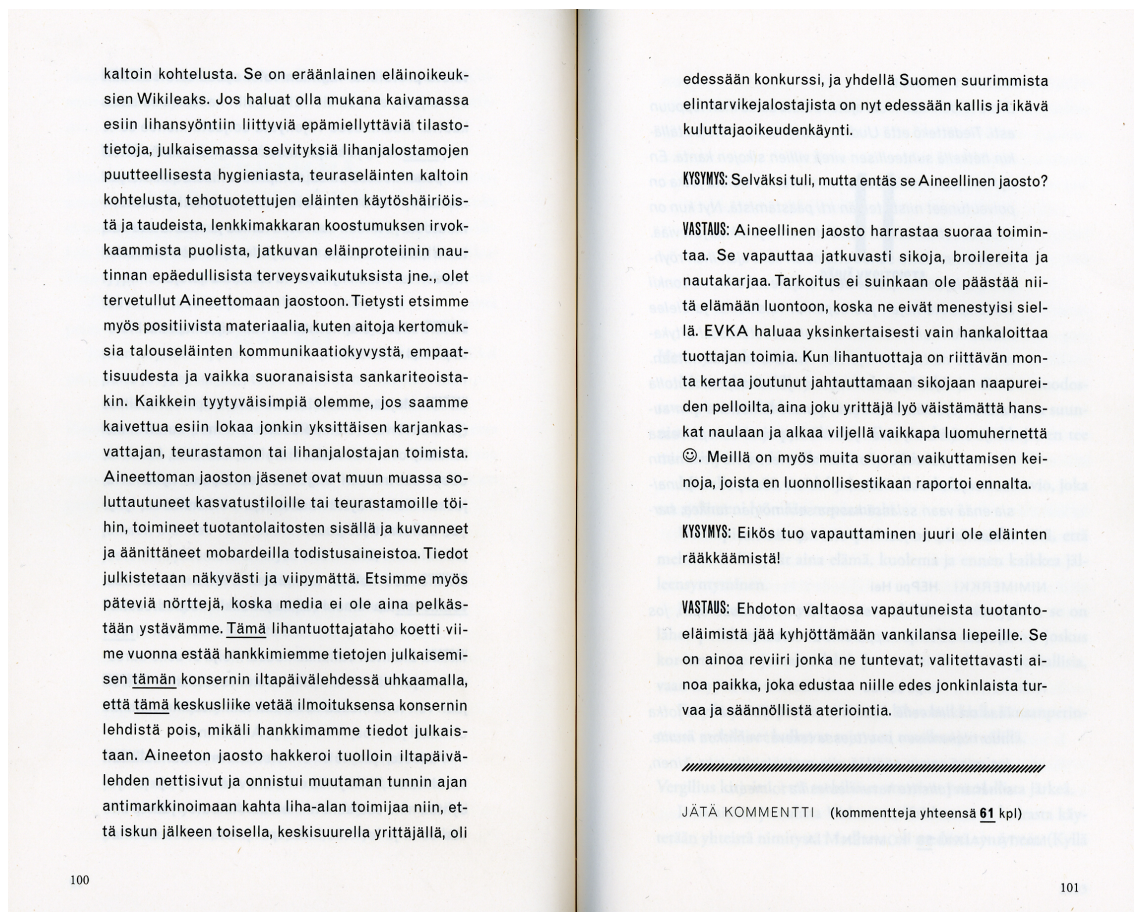
Enkelten verta liittyy teemoiltaan vahvasti ympäristökysymyksiin. Orvon henkilökohtaisen katastrofin rinnalla kulkee kuvaus mehiläisten katoamisesta ja sen aiheuttamasta maailmanlaajuisesta kriisistä, joka ulottuu myös Suomeen. Orvon lempeämmän luontosuhteen rinnalle nousevat Eeron blogitekstien kautta suoraan toimintaan pyrkivä eläinaktivismi ja suoranainen ekoterrorismi. Sekä Orvon tarina että Eeron blogitekstit käsittelevät ihmisen ja ympäristön vastavuoroisuutta erityisesti ihmisen ja eläimen suhteen kautta. Ihmisen ja eläimen rajapinta, eläinten kohtelu ja eläinten oikeudet nousevat teoksen aiheina keskiöön, ja ne nousevat määrittämään lopulta ihmisten kohtaloita – niin yksittäisten henkilöiden elämässä kuin maailmanlaajuisestikin. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus tarjoaa kohdeteoksen analyysille kehyksen, jonka kautta tarkastelen teoksen esille nostamia ongelmia ihmisen ja luonnon suhteessa.

Ensimmäisessä luvussa luon katsauksen *kollaasin* käsitteeseen ja sovellan sitä kohdeteoksen rakenteen analyysiin. Otan huomioon myös *paratekstuaalisuuden* käsitteen, joka on kollaasin lisäksi yksi mahdollinen apuväline teoksen katkelmaisen rakenteen analysointiin. Toisessa luvussa hahmottelen lyhyesti ekokriittisen teorian lähtökohtia ja esitän, miksi juuri ekokritiikki on oivallinen työkalu kohdeteosta ja sen ympäristöaiheita tarkasteltaessa. Kolmannessa luvussa nostan esiin yhden teoksen tärkeimmistä teemoista ja aiheista, ihmisen ja eläimen suhteen, ja tutkin, millä tavoin tämä suhde toimii ekokriittisenä kommentaarina. Neljännessä luvussa yhdistän ekokriittisesti suuntautuneen tulkinnan kohdeteoksen rakenteen analyysiin ja pohdin, mitä merkityksiä nämä luovat teoksen kokonaisanalyysin kannalta. Analyysin kohteena kautta artikkelin ovat erityisesti Eeron blogitekstit ja niiden kommentit, jotka alleviivaavat kysymyksiä eläinten oikeuksista ja niiden puutteista.

Kollaasi romaanin muotona

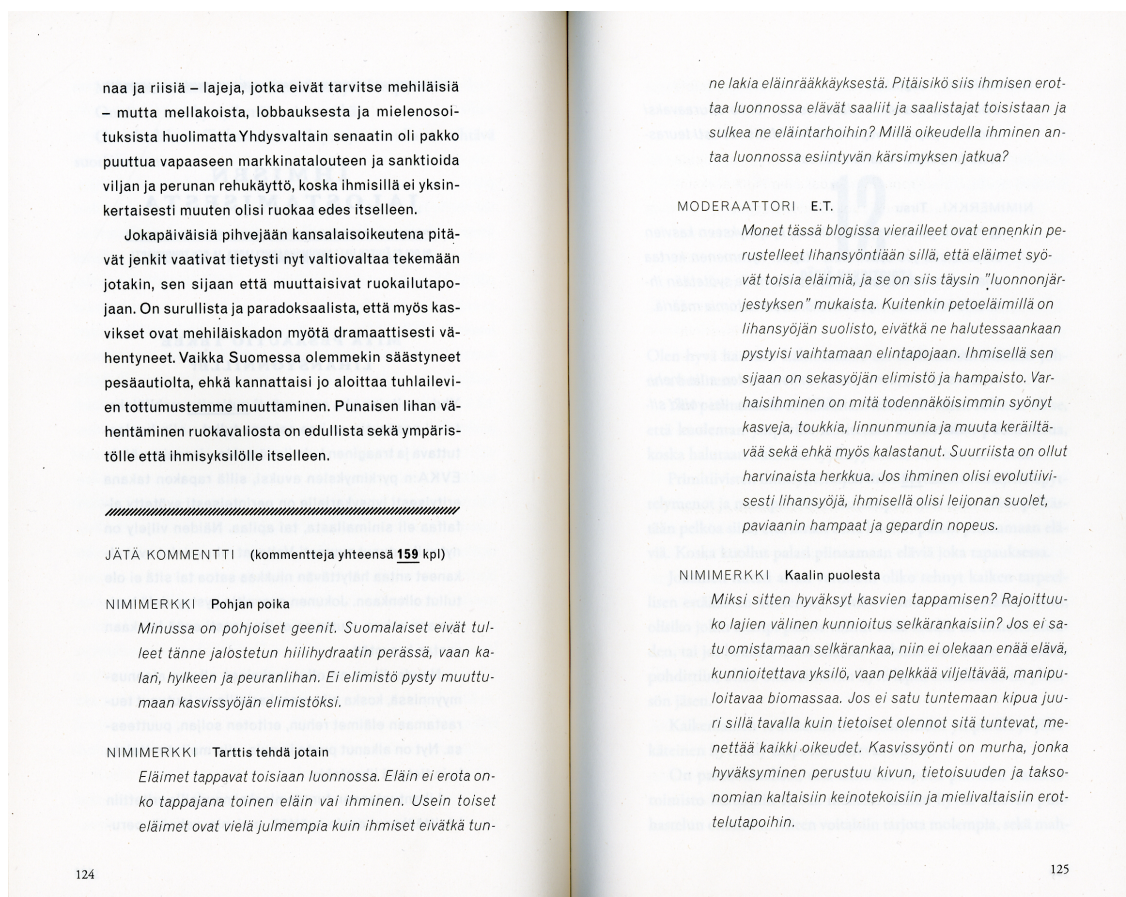
Kohdeteoksessa vuorottelevat Orvon päivä päivältä etenevä tarina ja Eeron blogitekstit, jotka on aseteltu jokaisen luvun loppuun. Orvon tarina alkaa päivästä 0, Eeron kuoleman päivästä, ja jatkuu seuraavassa luvussa päivästä 9 edeten kuudenteentoista

päivään saakka.¹ Kuollut Eero pääsee ääneen vain blogitekstien kautta, ja vasta Orvon takaumien ja Eeron tekstien kautta vähitellen selviää, mitkä tapahtumat johtivat Eeron kuolemaan. Tämä selkeä vuorottelu luo teokselle tasaisesti tekstilajista toiseen vaihtuvan rytmin ja asettaa rinnakkain kertovan, juonellisen tarinan sekä informatiivisuuteen ja vaikuttavuuteen pyrkivät blogitekstit. Blogitekstit on eroteltu Orvon tarinasta erilaisella fontilla ja muilla typografisilla ratkaisilla, jotka sisältävät muun muassa blogin kommenttiosaston, hymiöitä ja (toimimattomia) linkkejä (ks. kuvat 1 ja 2). Tämä ratkaisu antaa ymmärtää, että molempia tekstilajeja tulee tarkastella rinnakkain ja pohtia, millä tavoin ne toimivat yhdessä.



Kuva 1

¹ Orvon tarinassa jokainen luku on otsikoitu sen päivän numerolla, jonka aikaan luvun tapahtumat sijoittuvat ja Orvon tarina etenee kronologisesti. Tästä poikkeuksena sivujen 247–250 luku, joka on otsikoitu ”15 – päivä viisitoista”, vaikka sitä edeltävä ja sen jälkeinen luku on otsikoitu 16. päiväksi. Luvussa Orvon tarina ei kuitenkaan sisällä ajallista siirtymää menneeseen, eikä samanlainen vaihtelu toistu teoksessa muuten, joten olen tässä artikkelissa tulkinut otsikon painovirheeksi ja jättänyt sen tulkinnalliset mahdollisuudet näin huomiotta.



Kuva 2

Tätä eri tekstilajeja yhdistelevää rakennetta kutsun jatkossa kollaasimaiseksi rakenteeksi. Sinisalo hyödyntää myös muissa teoksissaan samankaltaista kollaasitekniikkaa, ja sen merkitys teosten tulkinnalle on huomioitu myös muussa tutkimuksessa. Eliisa Pitkäsalo (2011, 21–22, 188–189) tarkastelee Sinisalon kalevalateemaista romaania *Sankarit* ja esittää, että romaanin kollaasimaisuus vertautuu Kalevan eepoksille tyypilliseen katkonaiseen rakenteeseen. Tekstikatkelmien avulla kerrotaan henkilöahmojen luonteesta ja viedään kerrontaa eteenpäin, mutta samalla eri lajeja edustavat tekstikatkelmat tuovat esiin myös näiden lajien parodiaa (mts. 189–191). Myös Mari Heinosen *Ennen päivänlaskua ei voi* -teosta käsittelevä pro gradu *Peikko kaupungissa* sivuaa kollaasin ajatusta mainitessaan tekstiin liitetyt sitaattit, jotka Heinosen mukaan tekevät teoksesta fragmentaarisen ja kollaasimaisen ja jotka ohjaavat lukemaan teosta intertekstuaalisesti (Heinonen 2003, 7). Hanna-Riikka Roine ja Hanna Samola (2014, 28) käsittelevät *Auringon ydin* -romaanin genrekysymysten näkökulmasta ja ottavat huomioon teoksen kollaasimaisen rakenteen todetessaan, miten teokseen on liitetty katkelmia sekä fiktiivisistä että faktuaalisista teksteistä. *Auringon*

ydin -romaanin tekstikatkelmät luovat tekstiin rytmiä, rinnastavat erilaisia ilmiöitä ja alleviivaavat teoksen satiirista luonnetta (mts. 32).

Useille Sinisalon teoksille tyypillinen kollaasimaisuus on siis huomattu myös aiemmassa tutkimuksessa. Analysoitaessa kohdeteosta onkin olennaista ottaa huomioon Sinisalon taipumus asettaa teoksissaan erilaisia tekstejä – sekä fiktiivisiä että faktuaalisia – toistensa kanssa rinnakkain. Erilaisten tekstien asettaminen toistensa yhteyteen ja niiden merkitysten sekoittuminen tällä tavoin on ominaista kollaasin luonteelle (Cran 2014, 4, 7). Eri lähteistä otettujen tekstien tai tiettyä tyyliä matkivien fiktiivisten tekstien yhdistely osaksi kirjallista romaania on merkittävä tyylliseikka, jolla on tärkeä merkitys teoksen tulkinnalle.

Kollaasitekniikan keksijöinä pidetään 1900-luvun alkupuolen kuvataiteilijoita Pablo Picassoa ja Georges Braqueta, mutta kollaasin käsite on sittemmin levinnyt myös kuvataiteiden ulkopuolelle muuhun taiteeseen, musiikkiin ja kirjallisuuteen (Cran 2014, 1). Kollaasin määritelmänä voidaan pitää eri lähteistä tuotujen katkelmien ja ainesten yhdistämistä kokonaisuudeksi (mts. 3–4). Liimaamisen ja yhteen liittämisen ajatus liittyy kollaasin käsitteeseen siis sekä konkreettisesti että metaforisesti (mts. 2–3), ja kohdeteosta tarkasteltaessa kollaasin käsite tuleekin ymmärtää tällaisena käsitteellisenä elementtien yhdistelynä.

Enkelten verta yhdistää näennäisesti kaksi eri mediumia: painetun ja virtuaalisen tekstin. Cran puhuu kollaasin yhteydessä *poissaolon läsnäolosta* (*present absence*) tai *alkuperän poissaolosta* (*absence of origin*), jotka tarkoittavat kollaasissa sen elementtien alkuperäisten kontekstien poissaoloa mutta samanaikaisesti niiden merkitysten läsnäoloa (Cran 2014, 7–8).

Kohdeteoksen blogitekstit tuovat romaaniin mukaan blogimediumin merkitykset ja ulkoisen olemuksen:

NIMIMERKKI **HEPpu Hei**

Ennemmin tai myöhemmin Ordnung Muss Sein, jos tajuatte. Ja teille hiippareille Endlösung.

NIMIMERKKI **onpa somaa**

Taas on liikkeellä näitä hemmoteltuja kakaroita jotka muun tekemisen puutteessa tekevät vahinkoa muille. Jos minä saisin päättää niin metsäleirille joka ikinen, siinähan tulisitte havunneulasilla toimeen.

NÄYTÄ KAIKKI **58** KOMMENTTIA

(EV, 102.)

Kollaasi on eri ainesten ja elementtien yhdistelmä, eikä yhdisteltyjen ainesten alkuperäistä sijaintia näin ole nähtävissä valmiissa teoksessa (mts. 7–8). Kohdeteoksen tapauksessa alkuperäisiä – oletettavasti virtuaalisia blogitekstejä ja niiden kommentteja – ei ole, vaan olemassa on vain niiden esitys painetulla paperilla. Samalla tavoin niiden lähde, virtuaalinen ympäristö, ei ole kirjallisessa tekstissä läsnä muuten kuin ulkonäöllisesti typografisten ratkaisujen avulla esitettynä. Mielenkiintoista on kuitenkin huomata, että teoksen loppusaatteessa Sinisalo toteaa blogitekstien ja niiden kommenttiosioissa käytyjen keskustelujen perustuvan osittain tosielämän malleihin, oikeisiin nettikeskusteluihin (EV, 275). Vaikka joillekin kohdeteoksen blogiteksteille ja niiden kommentteille olisi näin kirjailijan itsensä mukaan osoitettavissa kenties jonkinlainen alkuperäinen versio, ei niitä kuitenkaan voi pitää jostakin alkuperäisestä kontekstista irrotettuina ja uuteen yhdistettyinä, mikä on kollaasille ominaista. Kohdeteoksen tapauksessa onkin perustellumpaa puhua kollaasimaisuudesta eikä suoranaisesti kollaasista. Kollaasimaisuus teoksessa on nimenomaan blogitekstin lajin yhdistämistä kirjalliseen romaaniin siten, että syntyy vaikutelma erilaisten tekstilajien samanaikaisesta läsnäolosta yhdessä teoksessa.

Kohdeteoksen blogitekstejä voi tarkastella myös paratekstuaalisuuden (*paratextuality*) käsitteen kautta. Gérard Genetten *parateksti* tarkoittaa varsinaisen tekstin kynnyksenä tai ympäristönä toimivaa aputekstiä, joka ohjaa ja kontrolloi teoksen vastaanottoa (Genette 1997, 12). Esimerkkejä parateksteistä ovat esimerkiksi teoksen takakansitekstit, johdannot, otsikot, motot tai kirjailijaan ja kustantamiseen liittyvät tekstit kuten haastattelut. Paratekstit ovat siis tekstejä, jotka paradoksaalisesti sekä ympäröivät tekstiä että ovat sen osia (Allen 2011, 100), ja käsitteen alle voikin lukea hyvin monenlaisia ilmiöitä. Pirjo Lyytikäinen (2006, 154) on kritisoinut Genetten käsitettä sen laajuudesta ja heterogeenisyydestä, joskin Genette (1997, 2–3) itse korostaa, että erilaisille parateksteille on olennaista niiden yhteneväiset vaikutukset, joten näin perusteltuna niiden moninaisuus ei ole ongelma. Kohdeteoksessa Eeron blogitekstit voi tulkita parateksteiksi, jotka ympäröivät varsinaista tekstiä, eli Orvon tarinaa, ja ohjaavat sen tulkintaa ja sen saamia merkityksiä.

Kohdeteoksessa paratekstin käsitteen vaatimaa erottelua varsinaiseen tekstiin ja sen aputeksteihin on kuitenkin vaikea tehdä, eikä se ole tarkoituksenmukaista. Blogitekstit muun muassa vievät teoksen tekstuaalisesta tilasta konkreettisesti lähes

puolet, toisin kuin yleensä monet parateksteiksi mielletävät teoksen osat. Myös Cran (2014, 4, 6) puhuu kollaasin yhteydessä käsitteen lähtökohtaisesta demokraattisuudesta, erilaisten elementtien tasaveroisesta ja ei-hierarkkisesta läsnäolosta kokonaisuuden osina. Genetten erottelu varsinaiseen tekstiin ja siihen liitettyihin parateksteihin, jotka kenties olisivat poistettavissa varsinaisen tekstin siitä kärsimättä, on kohdeteoksen kohdalla keinotekoinen eikä ekokriittisen analyysin kannalta olennainen.

Paratekstin käsite auttaa kuitenkin huomaamaan blogitekstien erityisyyden tekstuaalisena elementtinä ja kiinnittämään huomion niiden funktioon. En kuitenkaan käsittele blogitekstejä muusta tekstistä irrallisena ja analysoi niitä paratekstuaalisuuden edellyttämää ja vaikeasti määriteltävää *varsinaisen tekstin* käsitettä vasten. Sen sijaan väitän niiden olevan erottamaton osa teoksen rakennetta, tyyliä ja kokonaisuutta sekä olennaisia ekokriittiselle kokonaistulkinnalle. Kollaasimaisuus ei sisällytä itseensä samalla tavalla näkyvää hierarkkista suhdetta varsinaisen tekstin ja sen aputekstien välillä kuten paratekstin käsite ja on siten mielekkäämpi lähtökohta teoksen kokonaistulkinnalle.

Kohdeteoksen kollaasimainen rakenne toimii osaltaan teoksen ympäristökysymyksien etualaistajana käsittelemällä niitä sekä Orvon tarinan että Eeron blogitekstien kautta. *Enkelten verta* nostaa esiin ihmisen ja ympäristön suhteen sekä erityisesti ihmisen toiminnan haitalliset ja jopa tuhoiset vaikutukset ympäristöön. Ympäristökysymyksiä ja ihmisten toimintaa problematisoidaan erityisesti ihmisen ja eläimen suhteen kautta.

”Honey, I’m gone!” – Ekokritiikki ja mehiläiset

Cheryl Glotfelty (1996, xviii) määrittelee ekokritiikin kirjallisuuden ja fyysisen ympäristön suhteen tutkimukseksi. Ekokritiikki on moniaineksinen tutkimussuuntaus ja kattaa monenlaisia lähestymistapoja, mutta Glotfelty rajaa niiden yhteiseksi motivaattoriksi huolen ympäristön tilasta. Ekokritiikin varteenotettavuus ja tarpeellisuus näkyy sen tehtävässä, mikä on Glotfeltyn mukaan lisätä ihmisten ymmärrystä ympäristöstä ja ohjata ajatuksiamme niihin asioihin, joita pitäisi ajatella. (Mts. xxiv.) Ympäristöhuolta ekokritiikin perustana korostaa myös Richard Kerridge, jolle ekokritiikin lähtökohta on ennennäkemätön ja maailmanlaajuinen ympäristökriisi.

Kerridgen mukaan ekokritiikki tarkastelee ja arvioi tekstejä sen mukaan, miten ne vastaavat tähän ympäristökriisiin. (Kerridge 1998, 5; ks. myös Lahtinen 2008, 30.)

Ekokritiikin analyysit usein myös sidotaan näkyvästi vihreisiin moraalisiin ja poliittisiin arvoihin (Garrard 2004, 3–4). Ideologisuus ja kontekstuaalisuus ovatkin vahvasti läsnä ekokriittisessä kirjallisuudentutkimuksessa, jossa korostuu myös tekstien referentiaalisuus (Lummaa 2008, 55, 57; ks. referentiaalisuudesta myös Garrard 2004, 9–10). Ekokritiikin kautta nähtynä aktuaalinen maailma, ympäristö ja luonto ovat sekä kirjallisen teoksen aihe että alkuperä, ja tekstillä on mahdollisuus sanoa jotakin tästä maailmasta (ks. Garrard 2004, 9–10; Kern 2003, 259). Ekokritiikki nostaa esiin kirjallisista teoksista käsityksiä ja kuvauksia luonnosta sekä luontosuhteista ja herättää ihmisiä ajattelemaan sitä, millä tavoin luonto tarjotaan ja kuvataan lukijoille kirjallisuuden kautta.

Enkelten verta esittää spekulatiivisen fiktion² keinoin kuvauksen maailmasta, joka on hyvin samankaltainen omamme kanssa ja joka esittää mahdollisen kehityskulun, johon ihmisen luonnosta ja eläimistä piittaamaton toiminta voi johtaa. Kohdeteos sitoo tarinan ajankohdan aivan lähitulevaisuuteen ja käyttää hyväkseen faktuaalisia tietoja mehiläiskadosta ja eläinaktiivisuuden taustoista rakentaakseen maailman, jossa mehiläisten katoaminen aiheuttaa maailmalaajuisen ruoantuotannon romahduksen. Mehiläiskato tai pesäautio on todellinen ilmiö, jossa kaikki tai suurin osa mehiläisistä katoaa pesästään ja jättää jälkeensä vain kuolleen kuningattaren. *Enkelten verta* onnistuu olemaan vaikuttava ekologinen varoitustarina, joka käyttää hyväkseen faktaa ja fiktiota sekä todellisen ja fiktiivisen maailman samankaltaisuutta muistuttaakseen ihmiskunnan tuhovoimasta.

Ekokritiikki toimii tässä artikkelissa teoreettisena linssinä, jonka läpi tarkastelen kohdeteosta ja sen esiin nostamia ympäristökysymyksiä. *Enkelten verta* problematisoi ihmisen ja eläimen suhdetta ja ottaa samalla kantaa ihmisen toiminnan ekologisuuteen. Romaanin kantavia aiheita ovat mehiläisten katoaminen, eläinaktiivisuus, eläinten oikeudet sekä ihmisen ja eläimen rajapinta, joita lähestytään erityisesti hyöty- ja tuotantoeläinten, kuten mehiläisten ja nautojen, kautta. Vaikka Garrard (2004, 140)

² Hanna Matilainen (2014, 17) määrittelee spekulatiivisen fiktion kirjallisuudeksi, joka ”luo lukijalleen arkitodellisuudesta poikkeavan maailman”. Käsitettä voi pitää myös yleisenä kattoterminä, joka kattaa sekä tieteisfiktion, fantasian, kauhukirjallisuuden ja uuskumman. Keskeisenä lähtökohtana kuvitteellisia maailmoja ja tapahtumia kuvaavalle spekulatiiviselle fiktiolle voidaan pitää kysymystä, ”entä jos?”. (Matilainen 2014, 13, 17–18.)

on huomauttanut, että ekokritiikki on perinteisesti tarkastellut villieläimiä ja kulttuurintutkimus kotieläimiä, lähestyn mehiläisaihetta ekokritiikin kautta. Luonnon – myös hyötyeläinten – hallitsemattomuus ja kesyttämättömyys on keskeinen teema romaanissa, mikä ilmenee erityisesti mehiläisaiheessa:

Esivanhempamme varmaan kadehtivat ja hieman pelkäsivätkin mehiläisiä. Pelkäsivät, ei siksi että ne saattoivat pistää, vaan koska ne olivat tarpeellisia mutta hallitsemattomia: niitä ei voinut kytkeä pilttuisiin, sulkea navettoihin tai panna liekaan. Niitä ei voinut kutsua kuin koiraa, niitä ei voinut lahjoa lihaisilla luilla tai maitokipposella. (EV, 149.)

Mehiläisten, ”pörisevän karjan” (EV, 69), pohjimmainen kesyttämättömyys kytkeytyy myös niiden mytologiseen merkitykseen elämän ja kuoleman rajan ylittäjänä. *Enkelten verta* ottaa mehiläismotiivin pohjaksi sekä mehiläismyytit että todellisen pesäautoilmiön, mutta vie näiden kautta ajatusleikkiä hieman pidemmälle ottamalla mukaan spekulatiivisen elementin³. Kohdeteoksessa mehiläiset pystyvät läpäisemään maailmojen välisiä rajoja, ja kuollut kuningatarmehiläinen taskussaan Orvolle avautuu portti toiseen todellisuuteen. Toinen Puoli paljastuu kuitenkin tulevaisuuden maailmaksi, josta ihmiset ovat kadonneet ja jonne mehiläiset ovat siirtyneet ihmisten maailmasta. Orvo vie kuolleen poikansa Toisen Puolen neitseelliseen luontoon asettamalla kuningatarmehiläisen tämän suuhun, mutta kieltäytyy lopulta itse siirtymästä lopullisesti näennäiseen paratiisiin. Orvo tuhoaa portaalin pelätessään, että hän ja muut ihmiset valloittaisivat, muokkaisivat ja tuhoaisivat tämänkin maailman, kuten ovat tuhonneet omansakin. Teoksen tapahtumat toimivat näin suorana kommenttina ihmisten luonteesta maailmoja tuhoavana voimana. Toisen Puolen lohdullinen rinnakkaistodellisuus jää lopulta edelleen vain villin luonnon, eläinten – ja mahdollisesti kuolleiden – valtakunnaksi.

Rinnakkaistodellisuus ja mehiläisten konkreettiseksi käyvä merkitys maailmojen välisinä kulkijoina voidaan kuitenkin tulkita myös Orvon kuvitelmaiksi. Orvo löytää portin toiseen maailmaan vanhan navetan luhtivintiltä, mutta epäilee itsekin kokemaansa, sillä Eeron kuolemasta ei ole kauaa: ”Tiedän tulleeni hulluksi. Tämä on posttraumaattista stressiä. Näköharha, kuuloharha, tuoksuharha, tuntoharha” (EV, 47). Myös Henna Korhonen (2014, 36) toteaa pro gradu -tutkielmassaan, että teoksessa

³ Matilainen (2014, 18) tarkoittaa kirjallisuudessa spekulatiivisella elementillä ”sitä yksittäistä asiaa, ilmiötä tai olentoa, jonka esiintyminen meidän nykyisen näkemyksemme mukaan on mahdotonta”.

esiintyvä Toinen Puoli voidaan tulkita Orvon mielensisällöksi. Se on tulkittavissa Orvon toivemaailmaksi, johon Eero on pelastunut kuolemalta ja jossa kiteytyvät toive ihmislajin selviytymisestä, uudesta aloituksesta ja ajatus paluusta luonnon helmaan (Korhonen 2015, 36). Orvon luotettavuus kertojana kyseenalaistuu, kun voidaan epäillä, että hänen totena pitämänsä rinnakkaistodellisuus tai tulevaisuuden maailma saattaakin olla hänen oman mielensä tuottamaa.

Kohdeteoksessa orastava maailmanlaajuinen ympäristökatastrofi on suoraa seurausta mehiläisten katoamisesta. Mehiläisten rooli samalla sekä hyöty- että villieläiminä tuo kohosteisesti esiin ihmisen ja eläimen suhteen huonontumisen seuraukset. Eläinten kohtelu ja se, mitä se kertoo ihmisistä, onkin yksi romaanin pääteemoista. Teoksessa vihjataan, että katastrofaalisesti koko maailmaan vaikuttavan mehiläisten pesäaution syynä on ihmisten toiminta, välinpitämättömyys ja mehiläisten huono kohtelu:

Pikku mehiläiset, niin mitättömän oloiset. Aikanne te kestitte ympäristömyrkyjä, ilmastonmuutosta, geenimanipuloituja kasveja, kännykkämastoja, ilmansaasteita, ihmisen huolimattomuudesta ja välinpitämättömyydestä johtuvia loistartuntoja, orjantyötä.

Nyt te lähdette.

”Honey, I’m gone!” hihkaisette ovelta.

Ja lähtiessänne sammutatte valot.

Tai, vaihtoehtoisesti, sytytätte maailman palamaan. (EV, 249–250.)

Edellisessä lainauksessa on kuvattu Orvon tulkinta teoksen maailman tilasta, jossa mehiläiset omasta tahdostaan ovat kadonneet ja syöksevät maailman vanavedessään tuhoon. Teoksen lopulla kuitenkin vihjataan, että juuri eläinaktivistijärjestöt ja nimenomaan EVKA – Eläinten Vallankumousarmeija, johon Eerokin kuuluu – saattavat itse asiassa olla pesäaution takana:

Äärijärjestöillä on lähteen mukaan käytössään kehittyntä tekniikkaa, joka lähettää mehiläisiä häiritsevää sähkömagneettista säteilyä. Se saa mehiläiset lähtemään pesistään ja sekoittaa niiden suuntavaiston niin, että ne eivät enää osaa palata. [...] Klippi päättyy ja ankkuri katsoo kameraan tyynenä. ”FBI:n mukaan sabotaasin lonkerot ulottuvat myös Suomeen. Vaikka Suomessa ei vielä ole tavattukaan pesäautiota, kotimaisten eläinaktivistien sivuilta on löydetty todistusaineistoa siitä, että aktivistit ovat tietoisia mehiläisten tuhoisan manipuloinnin keinoista.” (EV, 268.)

Teos jättää avoimeksi sen, kumpi tulkinta tapahtuneesta on oikea ja mikä oikeastaan on pesäaution takana: mehiläisten fantastinen siirtymä rinnakkaistodellisuuteen vai

ekoterroristien juoni? Pesäautio, mehiläiset ja ympäristökatastrofi ovat kuitenkin tehokas kehys kohdoteoksessa, joka esittää mahdollisen seurauksen luonnon ja eläinten välinpitämättömästä kohtelusta. Mehiläisteema toistuu myös Eeron blogiteksteissä, joissa tarjotaan informaatiota ja taustoja pesäaution oletetuille syille. Samalla Eero myös pohtii ihmisen ja mehiläisen yhteneväisyyksiä sekä keskinäistä riippuvuussuhdetta ja vahvistaa ja korostaa näin myös Orvon tarinassa hyvin keskeistä mehiläisaihetta. Eläinten kohtelun eettisyys ja ihmisen ja eläimen välinen suhde tulee kuitenkin voimakkaimmin esille niissä Eeron blogiteksteissä, jotka käsittelevät tuotantoeläinten, yleensä lihakarjan, oloja ja oikeuksia.

”Koska ne eivät ole ihmisiä” – Ihmisen ja eläimen suhde

Kritiikki ihmisten vääristyneestä suhteesta luontoon ja tätä kautta eläimiin tulee selkeimmin esille Eeron blogiteksteissä ja niiden kommentoissa, joissa pohditaan ihmisen ja eläimen rajoja ja käydään kiivastakin keskustelua siitä, mitkä ovat ihmisen oikeudet suhteessa eläimiin ja toisinpäin:

NIMIMERKKI Järki käteen

Emme kohtelee eläimiä inhimillisesti, koska ne eivät ole ihmisiä. Toisia ihmisiä siksi, että ovat. Kannibalismin ja kaikkiruokaisuuden ero on selvä, niin eettisesti kuin luonnontieteellisestikin. Pitäisi keskittyä siihen, että monissa maissa ihmiset näkevät nälkää ja elävät tosi huonoissa olosuhteissa, eikä olla ensimmäisenä huolehtimassa sieluttomista eläimistä jotka eivät mistään mitään tiedä. (EV, 173.)

NIMIMERKKI Keijo Ernest

[--] Myös toisen elämänmuodon kunnioittamisen on lähdeittävä ihmisen itsensä kunnioittamisesta (ja oman radikaalin vajavaisuuden ja tietämättömyyden tunnustamisesta!). Ihminen on ennen eläintä. Ihminen, joka ajaa eläinten asiaa ymmärtämättä omaa ihmisyyttään ja asettamatta sitä ensisijaiseksi, on sääliittävän hukassa. (EV, 202–203.)

Ihmisen ja eläimen väitetty ero tehdään blogin kommentoissa selväksi. Eläimen erotus ihmisestä tarkoittaa, ettei niitä tarvitse kohdella inhimillisesti, kuten kommentoija Järki käteen huomauttaa. Eero kertoo blogiteksteissään, kuinka jokin ihmisyyden mitaksi asetettu ominaisuus on toistuvasti huomattu riittämättömäksi perusteluksi ihmisen ja eläimen erottamiselle. Ihmisen ja eläimen rajapintaa hämärretään ja blogin lukijoita

haastetaan ajattelemaan, mitkä ovat oikeasti ne kriteerit, joiden perusteella teemme jaotteluja:

Alettiin olla pulassa perustelujen kanssa. Oli kyseessä kieli, laskutaito, empatiakyky, avuliaisuus, surun ilmaiseminen, abstraktioiden tajuaminen, työkalujen käyttö, luovuus – suurin piirtein saman tien kun ne nostettiin ihmisyyden mitaksi, niin joku luopio tiedemies meni ja todisti kokein tai tarkkailuin, että se tai tämä eläinlaji hallitsee nämäkin hommat. (EV, 181–182.)

Niin, mikäänhän ei ole niin koomista kuin vanhojen elokuvien ja hupipätkien housuihin puettu, tupakoiva simpanssi. Liikuttava irvikuva, joka niin kovasti muistuttaa meitä, haluaa muistuttaa meitä, ja hauskaa on nimenomaan se, ettei se sitten oikeastaan siinä onnistu.

Mutta miksi meillä on pakkomielle inhimillistää eläimiä ja sitten kuitenkin tarve vielä pakkomielteisemmin kieltää eläinten inhimilliset piirteet? [--] Tuotantoeläinten suhteen nämä samat älyn ja sielun ominaisuudet yhtä johdonmukaisesti kielletään kuin lemmikkien suhteen niillä ylvästellään. (EV, 39–40.)

Eläimiä toisaalta inhimillistetään, mutta kun on kyse niiden oikeuksista suhteessa ihmisten oikeuksiin, ihmisyyys on kiellettävä – eritoten silloin, kun kyseessä ovat tuotantoeläimet. Graham Huggan ja Helen Tiffin (2015, 181) toteavat, että monissa kulttuureissa antroposentrismi eli ihmiskeskeisyys on luonnollistettu ja ihmisen ylivaltaa ja priorisointia muiden lajien ylitse korostetaan vetoamalla juuri luontoon ja luonnollisuuteen. Erityisesti blogitekstien kommentteissa näkyy ihmisen korostettu asema suhteessa eläimiin; ihminen on luomakunnan kruunu, jolla on oikeus tappaa muita eläimiä ruoakseen, ja ihmisen ylivalta eläimiin on luonnollista, asioiden normaali tila. Ihmisen erottavana ominaisuutena on ihmisyyys, jonka epämääräisen määritelmän Eero pyrkii kuitenkin toistuvasti teksteissään haastamaan. Ihmisten oikeutus vallalleen, sen pohjimmainen luonnollisuus ja samalla tämän ajattelutavan kritiikki tulevat esiin erityisesti keskustelussa lihansyönnin oikeutuksesta:

MODERAATTORI E.T.

EVKA keskittyy eläinten oikeuksiin, erityisesti tuotantoeläinten asemaan. ”Eläinsuojelu” on vanhentunut käsite, joka projisoi ihmisen eläintä korkeammalle ja tämän vartijaksi ja huolehtijaksi. Historia on paljastanut, että eläimiä pitää ennen kaikkea suojella ihmiseltä itseltään. (EV, 153.)

NIMIMERKKI Pihvi on asiaa

Ihmiset ovat aina syöneet lihaa ja tulevat syömään. Liha on ravitsevaa ja elimistölle välttämätöntä, ja sen lisäksi hyvän makuista. Se on fakta, mistä ei päästä millään sanojen vääntelyllä. Sanalla sanoen, eläinoikeusvouhottajat kieltävät ihmisten perustarpeiden tyydytyksen. Se on yhtä pimeää ja outoa kuin esimerkiksi seksin

kieltäminen vaikkapa katolisilta papeilta, onhan siinäkin suhteessa nähty mitä lieveilmiöitä idioottimaiset rajoittavat kiellot tuovat tullessaan. (EV, 155–156.)

Radikaalien eläinoikeusaktivistien mielipiteet eläinten oikeuksista haastetaan vetoamalla ihmisen perustarpeisiin, joiden tyydytyksen kieltäminen on ”pimeää ja outoa” ja johtaa suorastaan perversseihin lopputuloksiin. Blogitekstit ja niiden kommentit toisintavat nykypäivän mediasta tuttua retoriikkaa lihansyönnistä ja muistakin eläinten oikeuksiin liittyvistä asioista, kuten turkistarhauksesta ja eläinaktivistien toiminnan oikeutuksesta. Blogin keskusteluissa vaakakuppiin on asetettu ihmisten ja eläinten oikeudet, joiden erilaisuutta ja eriarvoisuutta perustellaan ihmisen ja eläimen kategorisilla eroilla.

Eeron blogit, nimeltään *Eero ”Elukka” Toivonojan blogi* ja *Ihmisen jalostamisesta* kommentoivat jo nimissään ihmisen häilyvää ja keinotekoiisiin rajanvetoihin perustuvaa erottelua eläimistä ja toisaalta pyrkimystä jalostaa eläimiä ja muokata niitä ihmisen mieltymyksen mukaisiksi. Päämääränä tulisi kuitenkin olla ihmisen itsensä jalostaminen, mikä tarkoittaa Eeron mukaan ihmisen hyvyiden ja myötätunnon kehittämistä. Taustalla blogin keskusteluissa ovat eläinten oikeuksien ja niiden puutteen lisäksi lihan ja maitotuotteiden aiheuttama ympäristökuormitus sekä tiettyjen eläinten, kuten mehiläisten, olennaisuus ekosysteemille. Eeron blogin keskustelun pohjana eivät ole siis pelkästään eläinten epäeettinen asema ihmistä alempana ja ihmisen vallassa vaan myös tämän suhteen herättämät ja korostamat ilmasto- ja ympäristökysymykset.

Sinisolon romaanin lähitulevaisuuteen sijoittuva tapahtuma-aika ja omaa maailmaamme suuresti muistuttava fiktiivinen maailma antavat mahdollisuuden vetää yhteyksiä fiktiivisen maailman ja omamme välille. Blogitekstien ja niiden kommenttien retoriikka on hämmentävän tuttua kielenkäyttöä, johon nykylukija ei voi olla törmäämättä internetin lukuisilla keskustelualustoilla. Tekstit pyrkivät informatiivisuuden lisäksi avoimesti vaikuttavuuteen ja tunteiden herättämiseen, jopa provosointiin. Kenties ne tällä tavoin vahvistavat kohdeteoksen kertovan tekstin, Orvon tarinan, välittämää viestiä, joka suhtautuu ihmisen toimintaan pohjimmiltaan kriittisesti. Analysoitaessa kohdeteoksen ekokriittistä sanomaa ja niitä keinoja, joilla se sitä tuo esiin, on otettava huomioon teoksen kollaasimaisuus. Teoksen referentiaalisuus

suhteessa tosimaailmaan ei nouse näyttämölle pelkästään aiheen sekä tapahtumapaikan- ja ajan kautta, vaan myös sen esittämien mediumien myötä.

NÄYTÄ KAIKKI 82 KOMMENTTIA – Ekokriittinen kollaasi

Kollaasimaisella tekniikalla *Enkelten verta* -teoksessa voidaan tuoda esiin ihmisiä, eläimiä ja ympäristöä koskevia keskusteluja tavalla, joka nostaa esiin samanaikaisesti useita ääniä. Blogitekstit ja niiden kommenttiosio luovat vaikutelmaa siitä, että aiheista käydään vastavuoroista keskustelua. Tämä keskustelu näytetään eksplisiittisesti ja kaunistelemattomasti, siten kuin se oletettavasti olisi käyty todellisella keskustelupalstalla. Tämä näyttäminen kytkee tekstin osaksi todellisen maailman keskusteluja ja mediuksia imitoimalla niiden retorista tyyliä ja ulkoista olemusta ja tuo näin erityisesti blogimediumin merkitykset osaksi kirjallista teosta.

Sekä Orvon tarina että Eeron blogitekstit keskittyvät ympäristöaiheiden ympärille ja esittävät niitä sekä Orvon ja Eeron että lukuisten blogin kommentoijien näkökulmasta. Blogitekstit ja kommentit matkivat nettikeskustelujen tyyliä provokaatioineen, kirjoitusvirheineen ja tunteellisine retoriikkoineen. Samalla ne esittävät virtuaalisella alustalla esiintyvän tekstin ominaispiirteitä, kuten linkkejä ja hymiöitä, ja sekoittavat näin kollaasille ominaisesti erilaisista alustoista peräisin olevien tekstien alkuperäisten kontekstien merkityksiä. Blogiteksti on teksti, joka on olemassa virtuaalisesti ja on ihmisten kommentoitavissa, joko omalla nimellään, valenimellään tai anonymisti. Kohdeteoksen blogitekstit alleviivaavat tällä tavoin esittämänsä tekstilajin oletettua interaktiivisuutta ja virtuaalisuutta sekä antavat vaikutelman kiihkeästä, verkossa käytävästä eläinoikeuskeskustelusta:

JÄTÄ KOMMENTTI (kommentteja yhteensä 87 kpl)

NIMIMERKKI **Rauno Viitaluoman asianajaja**

Teen tietäväksi, että olen saanut toimeksiannon suljetuttaa tämä sivusto elinkeinoturvalain nojalla sekä saattaa sivuston takana olevat henkilöt edesvastuuseen.

MODERAATTORI **E.T.**

Sopii yrittää. Tämä sivusto sijaitsee tälläkin hetkellä useammalla peilisaitilla, en kerro monellako ☺

NIMIMERKKI **Kohta loppuu lälätys**

Astuit nyt muuten nyt vähän liian isoille varpaille, poika. Perästä kuuluu.

NIMIMERKKI **hellanlettas**

onko tullut katsottua liikaa disnileffaa eläimet on sapuskaa ja sillä siisti ne on raaka-ainetta jos niitä ruvettais jokaista lusikalla syöttämään ja lellimään niin mitä siitähän tulis.

MODERAATTORI **E.T.**

Kuulin kerran tämmöisen jutun. Poika kiipesi puuhun. Opettaja käski tulla alas. Poika kysyi miksi. Opettaja sanoi, että mitä siitähän tulisi jos kaikki istuisivat puissa. Poika vastasi, että siitä tulisi sellainen maailma missä kaikki istuisivat puissa. Sen pituinen se.

NÄYTÄ KAIKKI **82** KOMMENTTIA (EV, 245–246.)

Kohdeteoksen blogitekstit ovat kuitenkin vain esitys. Ne eivät toimi aidon blogitekstin tavoin, sillä blogitekstien esityksestä puuttuu niiden interaktiivisuus ja saavutettavuus eli mahdollisuus nähdä kaikki muiden kommentit ja kommentoida tekstiä reaaliaikaisesti virtuaalisessa ympäristössä. Kuten edellisestä esimerkistä käy ilmi, kaikkia kommentteja ei näytetä, vaan esitykseen on valikoitu jonkinlainen otos kaikista oletetuista kommenteista. Blogitekstien esityksessä tärkeää ei kuitenkaan ole lajin keskeiset piirteet – saavutettavuus, moniäänisyys tai interaktiivisuus – vaan tekstien välittämä vaikutelma näistä ominaisuuksista, tunne siitä, että teoksen lukija ikään kuin lukee samalla myös blogia.

Blogitekstien kautta jaetaan myös teoksen teemalle olennaista pohjatietoa, joka taustoittaa ja kehystää teoksen ympäristöteemaa eläinaktiivisuuden aiheen kautta. Teksteissä kerrotaan eläinaktiivisuuden historiallisia taustoja ja jaetaan tietoa, joka on osittain täysin faktuaalista. Samalla viitataan intertekstuaalisesti muuhun kirjallisuuteen ja kirjoittajiin, kuten George Orwelliin, Jonathan Foeriin ja Peter Singeriin:

VASTAUS: Järjestömme on kansainvälinen eläinoikeusjärjestö. Sen virallinen, alkuperäinen englanninkielinen nimi on Army Pro Animal Liberty eli APAL. Suomalainen organisaatio keksi käännöksessään ”Eläinten Vallankumousarmeija” (EVKA) hyödyntää George Orwellin klassikkoteoksen nimeä. Mutta koska EVKAn ideologia pohjautuu pitkälti **Peter Singer** -nimisen hepun tunnettuun teokseen Oikeutta eläimille, järjestön yleiseksi kutsumanimeksi on mediassa vakiintunut ”singeriläiset”. Nimi on siis enemmänkin meille annettu kuin itse otettu. --- Tästä näkökannasta löydät lisää tietoa ja perusteluja **Jonathan Foerin** mainiosta kirjasta *Eläinten syömisestä*. (EV, 97–98.)

Blogitekstit ovat siis myös *Enkelten verta* -romaanissa osittain samankaltaisessa funktiossa kuin kollaasimaiset elementit muissakin Sinisalon teoksissa: ne toimivat intertekstuaalisina viittauksina muihin teksteihin tai tekstilajeihin. Vaikka blogitekstit ovatkin fiktiivisiä, ne viittaavat usein todellisiin ihmisiin ja ilmiöihin, kuten edellä mainittuihin henkilöihin ja heidän kirjoittamiinsa teoksiin. Fiktiiviset ja faktuaaliset elementit sekoittuvat Eeron kuvitteellisessa blogissa ja ovat osaltaan luomassa uskottavaa kehystä teoksen esittämälle maailmalle ja sen tapahtumille.

Blogitekstit, niiden kommentit sekä Orvon tarina toimivat yhdessä kokonaisuuden osina toisiaan täydentäen. Teoksen sanoma ja merkitys aktuaalisen maailman kommentoijana näkyy sen aiheiden, teemojen ja tapahtuma-ajan ja -paikan muodostamassa kokonaisuudessa, jonka olennaisena osana on kuitenkin kollaasimainen rakenne. Teoksen kertovaa tekstiä ja blogitekstejä yhdistävä muoto ja tyyli kytkevät sen erityisesti blogitekstien kautta nykypäivälle tyypilliseen, virtuaaliseen ja interaktiiviseen keskustelun muotoon ja korostavat edelleen teoksen referentiaalisuutta. Myös teoksen aihe, keskeisen eläinlajin katoaminen, pesäaution horjuttama ekosysteemi ja siitä johtuva ympäristökatastrofi, sidotaan todelliseen mehiläiskatoilmiöön ja faktuaalisiin tietoihin, ja lukijalle jopa annetaan teoksen lopussa lista lähdekirjallisuudesta. Vaikka mehiläisten katoamisen perimmäinen syy jää lukijalle teoksen lopussa avoimeksi, esittää *Enkelten verta* uskottavan ajatusleikin siitä, mitä ihmiskunnalla on edessä, jos luontoa ja eläimiä kohdellaan välinpitämättömästi.

Lopuksi

Ympäristökriisi, ekologiset ongelmat ja huoli ympäristöstä kirjallisen teoksen tulkinnan lähtökohtana ovat olleet tässä artikkelissa hahmotellun ekokriittisen luennan pohjana. Tekstin kirjallinen arvo ei kuitenkaan ole riippuvainen vain niistä eettisistä ja ekologisista arvoista, joita se esittää. Tekstin lukeminen vain näiden periaatteiden valossa olisi sen lukemista oppina tai menettelytapana kirjallisuuden sijaan. (Kern, 261.) Olen edellä hahmotellut, millä tavoin *Enkelten verta* kommentoi ihmiskuntaa, sen luonnetta, maailmaa ja näiden mahdollisia kehityskulkuja ihmisen ja luonnon suhteeseen liittyvillä aiheillaan ja teemoillaan. Kohdeteoksen käsittäminen pelkäksi moralisoivaksi sormenheristykseksi tai kommentiksi nykymaailman tilasta latistaisi

kuitenkin sen merkitystä kirjallisena teoksena, jolle olennaista on myös miettiä, millä tavalla *Enkelten verta* tämän kommentoinnin tekee.

Enkelten verta tuo esille ympäristöön liittyviä ongelmia ja kysymyksiä eksplisiittisesti sekä aiheidensa että teemojensa puolesta. Analyysin pohjana tässä artikkelissa on kuitenkin ollut erityisesti se, millä tavoin teoksen rakenne korostaa ja luo pohjaa näille aiheille ja teemoille. Kohdeteosta rytmittävä kollaasimainen rakenne luo mielenkiintoisen vaihtelun rinnakkain esiintyvän kertomuksen ja blogitekstin välille. Molemmissa teksteissä esiintyvät pohdinnat eläinten ja ihmisten rajapinnasta sekä eläinten kohtelusta ja sen seurauksista täydentävät toisiaan ja muodostavat kokonaisuuden, jossa kollaasille ominaisesti eri elementit ovat tasaveroisessa suhteessa toisiinsa ja tuovat valmiiseen teokseen merkityksiä muista mediuksista. Ekokritiikin tulkinnan kehys yhdistettynä kohdeteoksen kollaasirakenteen analyysiin ottaa osaa keskusteluun erityisesti kollaasimaisuuden funktiosta kirjallisessa teoksessa.

Lähteet

Kohdeteos

Sinisalo, Johanna 2011. *Enkelten verta* [= EV]. Helsinki: Teos.

Tutkimuskirjallisuus

- Allen, Graham 2011. *Intertextuality*. London & New York: Routledge.
- Cran, Rona 2014. *Collage in Twentieth-Century Art, Literature and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan*. Ashgate.
- Garrard, Greg 2004. *Ecocriticism*. London, New York: Routledge.
- Genette, Gérard 1997 (1987). *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (orig. *Seuils*). Transl. Jane E. Lewin. Cambridge, New York, Melbourne: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Glotfelty, Cheryll 1996. Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens, London: The University of Georgia Press, xv–xxxvii.
- Heinonen, Mari 2003. *Peikko kaupungissa. Intertekstuaalinen luenta Johanna Sinisalon romaanista* Ennen päivänlaskua ei voi. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/9091/G0000151.pdf?sequence=1> (1.6.2016.)
- Huggan, Graham & Helen Tiffin 2015. "Introduction" to Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment. Ken Hiltner, (ed.), *Ecocriticism. The Essential Reader*. London & New York: Routledge, 178–195.

- Kern, Robert 2003. Ecocriticism: What Is It Good For? Michael P. Branch & Scott Slovic (eds.), *The ISLE Reader. Ecocriticism, 1993–2003*. Athens & London: The University of Georgia Press, 258–281.
- Kerridge, Richard 1998. Introduction. Richard Kerridge & Neil Sammels (eds.), *Writing the Environment: Ecocriticism and literature*. London & New York: Zed Books Ltd, 1–9.
- Korhonen Henna 2015. *Ihminen – hirmuhallitsija vai tasavertainen osa luontoa? Myyttien ja mahdollisten maailmojen suhde ympäristötietoisuuden rakentumiseen Johanna Sinisalon romaaneissa Ennen päivänlaskua ei voi (2000) ja Enkelten verta (2011) sekä novelleissa ”Palvelukseen halutaan kokenut neitsyt” (1985) ja ”Metsän tuttu” (1991)*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201505081401>
- Lahtinen, Toni 2008. Eko, heko. Saako ympäristöhuolelle nauraa? Ekokarnevaali Veikko Huovisen *Ympäristöministerissä*. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki (toim.), *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Helsinki: SKS, 30–49.
- Lummaa, Karoliina 2008. Risto Rasan surulliset linnut. Ekokriittisen tulkinnan mahdollisuuksia. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki (toim.), *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Helsinki: SKS, 50–72.
- Lyytikäinen, Pirjo 2006. Palimpsestit ja paratekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. Auli Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS, 145–179.
- Matilainen, Hanna 2014. *Mitä kummaa? Opas kotimaiseen spekulatiiviseen fiktion*. Helsinki: Avain.
- Pitkäsalo, Eliisa 2011. *Kalevalaiset sankarit nykymaailman menossa. Tutkimus Johanna Sinisalon romaanista Sankarit*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 104. Jyväskylän yliopisto. <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/37014/978-951-39-4466-7.pdf?sequence=3> (1.6.2016.)
- Roine, Hanna-Riikka & Hanna Samola 2014. Discussions of Genre Interpretations in Johanna Sinisalo's *Auringon ydin* and Finnish Weird. *Fafnir* 3/2014, 27–35.

”MUOVIPÄÄ ON KAUHISTUS, LUOMUKASVO KAUNISTUS!”: Anu Holopaisen *Ihon alaiset* nuortendystopiaa ja ulkonäkökeskeisyyden kritiikkinä

Orvokki Saikkonen

- Kuka luomuja haluaa katsella? hän ihmetteli. – Ja vielä maksaa siitä?
- Aika monikin, sehän on nykyään erikoisuus varsinkin show-alalla, Miklas sanoi. – Ajattele tyyppejä, joille on tehty muokkauksia jo esimurrosiässä, ei ne varmaan edes tiedä miltä luomu näyttää! Onhan siinä tirkistelyn meininkiä, mutta Luomuklubi on oikeasti korkeatasoinen paikka, siellä ei tanssijoihin saa koskea ja asiakkaat ovat tavallisia ihmisiä, ei mitään pervoja. (Holopainen 2015, 93.)

Anu Holopaisen teoksessa *Ihon alaiset* (2015, tästä eteenpäin IA) henkilöhahmot elävät lähes todenmukaisessa yhteiskunnassa, jossa plastiikkakirurgia on kuitenkin niin pitkälle kehittynyttä, että ulkonäön radikaali muokkaaminen on mahdollista. Muokkauksista on tullut normi. Alun tekstikatkelmassa Jara, yksi romaanin keskeisistä henkilöhahmoista, saa puolittavaltaan tietää Luomuklubista. Kyseessä on eroottinen tanssipaiikka, jossa esiintyjät ovat täysin muokkaamattomia eli luomuja, toisin kuin alati kasvava osa väestöstä. Äärimmäinen ulkonäön muokkaus on aiheuttanut Luomuklubin kaltaisia ilmiöitä, joissa ”muokkaamaton keho on fetissin tai uteliaan töllistelyn kohde” (IA, 35–36), eli luonnollisesta kehosta on tullut kuriositeetti. Pitkälle menevä ”esteettisyyden edistäminen” (IA, 132) on romaanin dystooppisessa yhteiskunnassa yksilön tärkein keino, jolla hän pystyy vaikuttamaan omaan tulevaisuuteensa, menestykseensä ja asemaansa. Ulkoinen olemus määrittää yksilön arvon.

Artikkelissani tulkitsen Holopaisen teosta osana nuortendystopian lajia. Yhdysvaltojen ja Ison-Britannian alueilla nuortendystopia (*young adult dystopia*) on ollut tutkimuksellisen kiinnostuksen kohteena läpi 2000-luvun,¹ mutta Suomessa lajin kotimaisia edustajia ei ole vielä analysoitu. Käytän lajista käännöstä *nuortendystopia* nuorten aikuisten dystopian sijaan, sillä nuoren ja nuoren aikuisen välinen raja on mielestäni varsin tulkinnallinen ja nähdäkseni nuortendystopia kattaa molemmat ikäryhmät. Englanninkielisessä nuortenkirjallisuudessa on 2000-luvulla ollut havaittavissa jopa dystopiabuumi, kun nuortenkirjojen myydyimpien nimekkeiden

¹ Ks. esim. Hintz & Ostry 2003; Basu, Broad & Hintz 2013; Day, Green-Bartet & Montz 2014.

listoille on noussut useita nuorille suunnattuja dystopioita (Scholes & Ostenson 2013, 11). Erityisen tunnettu nuortendystopia on Suzanne Collinsin *The Hunger Games* -trilogia (2008–2010, suom. *Nälkäpeli*), joka on suosiossaan ohittanut kaikki kilpailijansa. Trilogian voi väittää varmistaneen nuortendystopian vahvan aseman Harry Potterin ja Twilightin jälkeisillä markkinoilla. (Basu, Broad & Hintz 2014, 1.) Ennen *The Hunger Games* -trilogian ilmestymistä keskustelua on kuitenkin herättänyt esimerkiksi Scott Westerfeldin dystopiakirjasarjan aloittanut *Uglies*-romaani vuodelta 2005.

On huomionarvoista, että jo vuonna 2003 Carrie Hintz ja Elaine Ostry (2003, 12) ennustivat nuortendystopiasta kehkeytyvän huomattavan suosittu ja provosoiva kirjallisuuden laji. Vuoden 2016 näkökulmasta heidän voi todeta osuneen oikeaan. Trendi ei näytä laantumisen merkkejä, ja se on levinnyt myös kotimaisen nuortenkirjallisuuden tarjontaan. Provosoivuus toteutuu ainakin Holopaisen teoksessa. *Ihon alaiset* tuo nuorten lukijoiden pohdittavaksi varsin ikäviäkin teemoja, kuten alaikäisen PlasticPrincessin henkilöahmon, joka yrittää kerätä muokkausrahastoa prostituutiolla. Toisaalta nuortendystopian suosiota on selitetty muun muassa sillä, että ne käsittelevät monimutkaisia ja pelottaviaakin aiheita hallittavassa muodossa (Morrissey 2014, 199). Tapahtumien sijoittuminen dystooppiseen miljööseen etäännyttää rankat aiheet lukijasta niin, että niitä on helpompi käsitellä.

Artikkelissani analysoin, kuinka Holopaisen kotimainen nuortendystopiaromaani sopii kansainvälisessä tutkimuksessa hahmoteltuihin lajin konventioihin. Keskityn analyysissäni erityisesti siihen, millä tavoin teos käsittelee ulkonäköä ja sen muokkaamista ja millaisena ulkonäkökeskeisyyden kritiikkinä *Ihon alaiset* voidaan lukea. Nähdäkseni kritiikki kietoutuu romaanista hahmoteltavien vastakohtaparien ympärille. Näitä ovat erityisesti luonnollisuuden ja keinotekoisuuden problematiikka sekä muovisuuden eli elottomuuden tematiikka suhteessa ihmisyyteen. Teoksen jännitteet näkyvät esimerkiksi artikkelin otsikon lainauksessa, joka on yksi Luonnollinen ihminen -järjestön mielenosoituksen iskulauseista. Muokatun ihmisen kasvot rinnastetaan elottomaksi ”muovipääksi”, kun taas muokkaamaton ihminen eli ”luomu” on aktivistien mielestä luonnollinen ja oikea.

Aluksi tarkastelen teoksen lajin määrittymistä sekä sen suhdetta nuortendystopian lajikonventioihin. Ulkonäkökeskeisyyttä ja sen kritiikkiä analysoin

luokkajaon, muuttuneiden normien ja esteettisen täydellisyyden tavoittelun kautta. Palaan tarkemmin myös keinotekoisuuden teemaan sekä teoksen nimen merkitykseen.

Mikä tekee nuortendystopian?

Määrittelen *Ihon alaiset* nuortendystopiaksi, koska teoksessa hyödynnetään toisaalta nuortenkirjallisuuden ja toisaalta dystopiakirjallisuuden konventioita. Koska lajinmäärittäminen on kuitenkin aina tulkintaa, voi teos saada eri näkökulmista tarkasteltuna erilaisia määrittäyksiä (Lyytikäinen 2005, 10). Alastair Fowler korostaa lajiteoriassaan teoksen alun merkitystä lukijalle. Alussa ilmenevien tuntomerkkien tai vihjeiden perusteella lukijalle muotoutuu odotushorisontti teoksen lajista. Odotushorisonttiin vaikuttaa myös teoksen nimi. Näiden asioiden perusteella lukija tekee päätelmänsä teoksen lajista, mikä taas vaikuttaa hänen odotuksiinsa teoksen sisällöstä ja piirteistä. (Fowler 1997, 88, 98.)

Ihon alaiset alkaa Jaran näkökulmasta kirjoitetulla luvulla, jossa äiti kieltää poikaansa kahdennenkymmenennenneljännen kerran. Asetelma, jossa vanhempi ja teini-ikäinen ovat vastakkain jonkin erimielisyyden takia, luo lukijalle oletuksen nuortenkirjasta. Heti alussa vihjataan myös, ettei romaanin todellisuus ole täysin lukijalle tutun todellisuuden kaltainen:

Toistuvat *Eit* tuomitsivat hänet [Jaran] kerta toisensa jälkeen luomujen persoonattomaan, kasvottomaan joukkoon. Kohta hän alkaisi etääntyä kavereistaan ja ajautua syrjään kaikesta. Ei hänkään halunnut tulla nähdyksi luomujen seurassa, vaikka oli itse sellainen. Miksi hänen ystävänsä halusivat? (IA, 5.)

Alun perusteella syntyy vaikutelma nuoresta päähenkilöstä ja teinille tyypillisistä ongelmista, kuten vanhempien kanssa riitelemisestä tai pelko kaveripiirin mielipiteistä. Lukijalle myös esitellään vielä toistaiseksi selittämättömiä termejä: ”luomujen” persoonaton ja kasvoton joukko. Pienten vihjeiden perusteella lukijalle muodostuu odotushorisontti siitä, että romaanin todellisuus poikkeaa omastamme, sillä ”luomu” on kyseisessä merkitysyhteydessä lukijalle vielä tuntematon käsite.

Teoksen alussa on myös vihje Jaran kohtalosta. Jaran äiti ihmettelee, haluaako poika ”tosiaan näyttää muovipäältä? Onhan sinulla meikit, mutta jos menet leikkelemään naamaasi, sitä ei pestäkään pois vaikka menisi pahasti pieleen.” (IA, 5–6.)

Äidin kommentti ennakoi lopun onnettomuutta, jossa Jaran kasvot vaurioituvat pahoin. Alussa nostetaan esille myös teoksen keskeinen keinotekoisuuden teema viittaamalla ”muoviseen päähän” eli rinnastamalla plastiikkakirurgiset toimenpiteet keinotekoisuuteen.

Dystopialle on tyypillistä tieteisfiktioon kuuluva *entäpä jos* -spekulointi, jolla varoitetaan nykyhetkessä vaikuttavista kehityskuluista kärjistämällä ne äärimilleen (Pankakoski 2007, 235; Sinisalo 2004, 15). *Ihon alaiset* voisi luokitella vielä tarkemmin *jos tämä kehitys jatkuu* -tyyppiseksi dystopiaksi, joka kuvaa mahdollista tulevaisuutta ja pyrkii varoittamaan tietynlaisen kehityksen tuloksesta (Soikkeli 2015, 12). Dystopiat toisin sanoen auttavat meitä näkemään, mikä nykyhetkessä on pielessä ja millä tavoin tulevaisuus saattaa kehittyä hyvin ikäväksi (Sargisson 2013, 40). Lajiin sisältyy kyky toisaalta pelästyttää ja toisaalta varoittaa. Se on ikään kuin yksityiskohtainen tilannekatsaus siitä, millaisia kulttuurisia pelkoja nyky-yhteiskunnassa on. (Basu, Broad & Hintz 2014, 1, 13.) Vaikka dystopia suuntaa tulevaisuuteen, sen syvin funktio on käydä dialogia nykyhetken eli teoksen kirjoitusajankohdan kanssa. Tulevaisuuteen sijoittuminen toimii etäännyttävänä tekijänä, jonka avulla pystymme tarkastelemaan nykytodellisuutta kriittisesti. (Sinisalo 2004, 17–18.) Kohdeteoksen miljöö on hyvin lähellä nykyhetkeä. Ainoastaan plastiikkakirurgia on harpannut kehityksessä huimasti eteenpäin, mutta muutoin romaanin kuvaama yhteiskunta on pelottavan lähellä todellista. Todellisuuksien samankaltaisuus korostaa sitä, että ulkonäkökeskeisyys on yhteiskunnassa läsnä hyvin voimakkaasti jo nyt.

Ulkonäön muokkaaminen plastiikkakirurgialla on toistuva aihe esimerkiksi jo aiemmin mainituissa nuortendystopioissa *Uglies* ja *The Hunger Games*. Teos voi kommunikoida toisten teosten kanssa samankaltaisten aihepiirien ja tunnistettavien konventioiden kautta. Uudet kaunokirjalliset teokset syntyvät aina johonkin odotushorisonttiin, joka on muodostunut aiempien lajiin kuuluvien teosten pohjalta. (Lyytikäinen 2005, 7.) Keskittymällä ulkonäön muokkaamisen problematiikkaan *Ihon alaiset* käy mielenkiintoista dialogia esimerkiksi juuri *Uglies*- ja *The Hunger Games* -nuortendystopioiden kanssa.

Nuortendystopian konventioita ovat tutkineet esimerkiksi Justin Scholes ja Jon Ostenson (2013). He tarkastelevat rinnakkain useita 2000-luvulla julkaistuja lajityypin teoksia ja hahmottelevat niiden pohjalta nuortendystopioissa toistuvia piirteitä

ja malleja. Eräs näistä toistuvista elementeistä on mukautuminen (*conformity*). Yksilön mukautumista dystooppisen yhteiskunnan vaatimuksiin saatetaan liioitella hyvinkin pitkälle dramaattisen efektin saavuttamiseksi (Basu, Broad & Hintz 2014, 3). Esimerkiksi Westerfeldin *Uglies*-sarjassa henkilöahmoja painostetaan lapsesta asti suostumaan teini-ikäisinä kauneusleikkaukseen, jossa tehdään *rumista kauniita* mutta jossa heidän tietämättään operoidaan samalla myös aivoja. Westerfeldin kirjasarjassa mukautuminen on pakotettua, mutta Holopaisen nuortendystopiassa tilanne ei ole edennyt vielä niin pitkälle. *Ihon alaisissa* yksilöllä on oikeus päättää itse, valitseeko hän plastiikkakirurgiset muokkaukset vai pysyykö muokkaamattomana eli luomuna. Teoksen yhteiskunnassa vallitsee kuitenkin kova henkinen painostus ulkonäön muokkaamiseen.

Tyypillinen konventio nuortendystopioissa on myös päähenkilön havahtuminen yhteiskunnan tai yhteisön vikoihin, puutteisiin tai epäinhimillisyyteen (Hintz & Ostry 2003, 9–10; Scholes & Ostenson 2013, 14). Kohdeteoksen asetelma on vaihteleva, sillä kerrontatapa on moninäkökulmainen eikä kukaan henkilöahmoista nouse varsinaiseksi päähenkilöksi. Henkilöiden suhtautumistavat vallitsevaan tilanteeseen eivät ole vakioita. Osa henkilöahmoista vastustaa muokkauksia ja siten ulkonäkökeskeisyyttä ja jopa taistelee aktiivisesti muokkauksia vastaan, osa taas on mukautunut tilanteeseen eikä näe siinä mitään ongelmallista. Eri tavoin suhtautuvien henkilöahmojen välityksellä lukijalle ilmeisesti halutaan esitellä aiheen moninaiset puolet. Romaanissa on henkilöahmo, joka tahtoo muokkauksia eikä välitä varoitusmerkeistä (Jara), ja henkilö, joka puntaroi omaa suhtautumistaan ja lopulta kieltäytyy muokkauksista (Inka). Romaanissa on myös toisaalta muokkauksia äärimmäisyyteen asti vastustava henkilöahmo (Matias), ja toisaalta henkilö, joka näkee muokkaukset keinona parantaa elämänlaatua mutta sulkee silmänsä siltä, että mahdollisuudet muokkausten tekemiseen ovat suorassa yhteydessä varallisuuteen (Zeena). Lisäksi on hyvin ristiriitainen henkilöahmo, joka näkee muokkaukset keinona nousta yhteiskunnan arvoasteikolla mutta jolla ei ole niiden hankkimiseen muuta keinoa kuin myydä seksuaalisia palveluja (PlasticPrincess).

Nuortendystopiaan kuuluu tavallisesti myös henkilöahmon ymmärrys omasta yksilöllisyydestään: hän on itsenäinen toimija, jolla on oma tahto ja joka voi halutessaan kieltäytyä mukautumasta yhteiskunnan tahtoon ja jopa vastustaa sitä omalla

toiminnallaan. Usein tällainen havahtuminen ja ajattelun jäsentyminen tapahtuu romanttisen ihmissuhteen kautta. Läheisyys toisen ihmisen kanssa saattaa muuttaa yksilön suhtautumista ympäröivään maailmaan. (Scholes & Ostenson 2013, 16, 18.) *Ihon alaisissa* kyseinen asetelma toteutuu Jaran ja Inkan romanssissa, jota varjostaa heidän eriävät suhtautumistapansa muokkauksiin. Jara ei ulkonäkökeskeisyydessään kykene ymmärtämään, miksi joku ei haluaisi korjata virheitä ja tavoitella täydellisyyttä, jos siihen on mahdollisuus. Yhteenoton kautta Inka puolestaan ymmärtää, ettei halua parannella itseään toista varten vaan haluaa tulla rakastetuksi sellaisenaan, omana itsenään, puutteineenkin.

Dystopia voidaan nähdä varoituskirjallisuutena, ja nuorille kirjoitettaessa varoittamisen tendenssi kenties korostuu. Nuortendystopian ohjailevat ominaisuudet ja peittelemättömät moraaliset sanomat saattavat vaikuttaa saarnaavilta tai jopa vanhanaikaisilta. Basu, Broad ja Hintz (2014, 5) kuitenkin esittävät, että nuortendystopioiden yksiselitteisen selkeä sanoma olisi nimenomaan yksi niiden viehätyksen voimakkaimmista lähteistä. Opettavaisuus voi myös auttaa nuoria ymmärtämään yhteiskunnan järjestystä ja luonnetta sekä rohkaista heitä tarkastelemaan omaa yhteisöään kriittisesti (Hintz & Ostry 2003, 7). *Ihon alaiset* pyrkii herättämään lukijassa kriittisen luennan tarpeen nimenomaan liioittelemalla ja kärjistämällä. Huomionarvoista on, että ainoastaan yhdelle keskeisistä henkilöhahmoista käy lopulta hyvin, mitä voi pitää melko radikaalina ratkaisuna nuortenkirjallisuudessa. Lopun katharsis jää saavuttamatta, mutta teoksen viesti tulee selväksi.

Ylemmän ja alemman luokan kansalaiset

Ihmisten jakautuminen eriarvoisiin ryhmiin on nuortendystopioissa toistuvasti esiintyvä konventio (Scholes & Ostenson 2013, 11). Kohdeteoksessa tällainen luokkajaottelu perustuu ulkonäkökeskeisyyden korostumiseen, toisin sanoen plastiikkakirurgisiin muokkauksiin. Muokkaamattomuus tulkitaan teoksen dystopiassa vähävaraisuuden merkinä, mutta myös huonolaatuiset muokkaukset kielivät vähävaraisuudesta. Saadakseen tyydyttävän työpaikan yksilö joutuu käytännössä alistumaan muokkauksiin, sillä on todennäköistä että luomuna hän joutuisi tyytymään vähäisempään asemaan. Laadukkaiden muokkausten hankkiminen on kuitenkin kallista. Kaikilla ei ole varaa

korkeatasoisiin plastiikkakirurgeihin, vaan muokkaukset saatetaan joutua teettämään ”halpaklinikan puoskareilla” (IA, 126) tai jopa InstaPlast-automaatilla, joka on pikamuokkaukset mahdollistava photobooth-tyyppinen koju.

Kansalaisten jakautuminen eriarvoisiin luokkiin on nähtävissä myös Collinsin *The Hunger Games* -trilogiassa, tosin luokkajako näkyy siinä jopa *Ihon alaiset* -romaniakin korostuneemmin. Trilogiassa eliitti pyrkii tietoisesti vapautumaan luonnollisista rajoitteista ja erottautumaan alemmista luokista ulkonäköään radikaalisti muokkaamalla (Curry 2013, 47). Collinsin nuortendystopiassa voimakas luokkajako on jo tapahtunut ja vain eliitillä on varaa näyttää äärimmäisen esteettiseltä. *Ihon alaiset* kiinnittyy selkeämmin nyky-yhteiskuntaan eikä ulkonäön muokkaukseen perustuva luokkajako ole teoksessa edennyt yhtä pitkälle, mutta samanlaiset suuntaviivat ovat selkeästi havaittavissa.

Kohdeteoksen dystooppisessa yhteiskunnassa on havahduttu eriarvoisuuteen muokkausten suhteen. Lukijalle esitetään kuvaus tv-paneelikeskustelusta, jossa väitellään esteettisen kirurgian sisällyttämisestä terveydenhuollon peruspalveluihin (IA, 66). Keskustelussa ovat vastakkain muun muassa Luonnollinen ihminen -järjestön aktivisti ja muokkauksiin keskittyvän videoblogin pitäjä. Vastapuolet väittelevät siitä, kuuluvatko ikääntymismuutosten korjaukset tai kehon estetiikkaa edistävät toimenpiteet julkiselle terveydenhuollolle (IA, 67).

Tv-keskusteluohjelman kuvaus tiivistää lukijalle teoksessa vallitsevan dystopian jännitteet varsin tehokkaasti. Aktivisti kritisoi toisaalta tendenssiä, joka syrjäyttää muokkauksista kieltäytyvät kakkosluokan kansalaisiksi, ja toisaalta sitä, ettei yhteisiä varoja tulisi käyttää ”turhamaisuuteen ja vääristyneen kehonkuvan edistämiseen” vaan oikeiden sairauksien hoitamiseen (IA, 69). Vastakkaista näkökulmaa edustava videobloggari Zeena puolestaan väheksyy muokkausten negatiivisia puolia ja korostaa vastapainona onnistuneista leikkauksista koituvaa hyvää (IA, 72–73). Tv-ohjelman juontajan puheen välityksellä esitetään teoksen dystopiaan johtanut kehityskulku:

Esteettisessä kirurgiassa kehitettiin paljon uusia menetelmiä, klinikoita alkoi ilmestyä joka puolelle ja kilpailu painoi hintoja alemmas. Aluksi kaikkein halutuimpia olivat tietenkin ikääntymisen merkkejä häivyttävät toimenpiteet, mutta melko nopeasti myös nuoret alkoivat rutiininomaisesti muokata ulkonäköään. Kauneus on ollut nuorille aina leikkisä

asia, on kokeiltu erilaisia vaatteita, meikkejä ja hiustyyylejä, ja muokkaukset olivat tällaiseen leikkiin luonnollinen jatke. (IA, 70.)

Kuvaus on luettavissa ennustuksena siitä, mihin ulkonäkökeskeisyys voi yhteiskunnassa johtaa, ellei sitä aleta vastustaa aktiivisemmin. Teos spekuloi, mitä tapahtuu, jos tällainen kehityskulku jatkuu. Millaiset vaikutukset ulkonäkökeskeisyyden lisääntymisellä on väestöön ja yksilöiden hyvinvointiin? Mahdollisia seurauksia esitellään aktivistin henkilöahhmon kautta, kun hän kertoo tutkimustuloksista:

Paitsi että vähintään lievää ahdistusta ulkonäöstä on havaittu jo esikouluikäisissä, myös vakavat ruumiinkuvan häiriöt, kauneusleikkauksiin riippuvuudet ja syömishäiriöt ovat yhä yleisempiä. Siitäkin huolimatta, että normaaliksi määriteltävän painon [--] alarajaa on laskettu hiukan alemmas. (IA, 73–74.)

Järkyttävintä on, etteivät tekstin esittämät fiktiiviset tutkimustulokset ole kovin kaukana nyky-yhteiskunnassa esiintyvistä oireista.

Alkavan jakautumisen eriarvoisiin luokkiin on pohjimmiltaan aiheuttanut varallisuuserot. Huonoimmassa asemassa ovat vähävaraisten vanhempien alaikäiset lapset, joiden vanhemmat kieltävät muokkaukset kokonaan. PlasticPrincess on yhdeksäsluokkalaisen tytön nimimerkki, jolla hän kirjoittaa blogia aiheenaan muokkausrahaston kerääminen täysi-ikäisyyteen mennessä – kaikin mahdollisin keinoin. Blogikuvauksessaan hän kertoo haluavansa ”inspiroida muitakin pakkoluomuiluun kyllästyneitä alaikäisiä” (IA, 11). Käytännössä tämä tarkoittaa rahan hankkimista prostituutiolla. PlasticPrincess saa suostuteltua erään asiakkaansa kustantamaan itselleen InstaPlast-automaatilla muokatut huulet. Myöhemmin lukijalle esitellään tilanne, jossa Jara auttaa tietämättään PlasticPrincessiä nostamaan matkalaukun bussiin ja hän kiinnittää samalla huomiota InstaPlastilla muokattuihin huuliin: ”Hänen paksusti glittervärillä sivellyissä huulissaan oli hieman epätasaiset täytteet, ylähuulen ulkoreunat roikkuivat hymystä huolimatta raskaan näköisinä.” (IA, 112). Henkilöahhmon kohtalo osoittaa, ettei teoksen dystopiassa vähempivaraisten ole varaa teettää laadukkaita muokkauksia.

Kakkoskansalaisiksi teoksen yhteiskunnassa luokittelevat halpakinikalla muokkauksensa hankkineiden lisäksi myös ne, joiden toimenpiteet ovat epäonnistuneet. Mielenkiintoista on, että teoksen nuoret henkilöahhmot tuntuvat kyllä tiedostavan muokkauksiin liittyvän epäonnistumisen mahdollisuuden mutta eivät tunnu ottavan

riskiä tosissaan tai sitten eivät usko, että epäonni voisi osua omalle kohdalle. Epäonnistuneen muokkauksen läpikäyneet henkilöt eivät juurikaan näy romaanin maailmassa, minkä voisi kenties tulkita niin, etteivät he näy myöskään dystooppisessa yhteiskunnassa. Heidät halutaan pois näkyvistä muistuttamasta muokkauksiin liittyvistä riskeistä, jotta muut pystyvät nauttimaan täydellisen esteettisyyden illuusiosta. Lähes ainoa teoksessa mainittu epäonnistuneen muokkauksen uhri on PlasticPrincessin äiti, johon tyttö viittaa blogikirjoituksessaan: ”ja koska äitiä ei mun menot hirveesti kiinnosta (poislukien sen rasittava fiksaatio että mä en saa hommata muokkauksia pelkästään siksi, että sen oman lärvin muotoilut ei ole kovin onnistuneita” (IA, 104). Uhreja on kuitenkin enemmän, mutta he ovat poissa näkyvistä. Tv-keskustelussa aktivisti mainitsee Help for Surgery Victims -sivuston, jossa nuoret kertovat kuinka esteettinen kirurgia on pilannut heidän elämänsä (IA, 73).

Normin ja normaalin suhteellisuus

Teoksen dystopia ei pintapuolisesti tarkasteltuna eroa merkittävästi nyky-yhteiskunnasta. Miljöö on lukijan tunnistettavissa, mutta muokkaukset näyttäytyvät outoina ja epäuskottavan liioiteltuina. Äärimmilleen viety ulkonäkökeskeisyys ravistelee käsityksiä siitä, mikä on kaunista, esteettistä tai normaalia. Nykkyhteiskunnassa ei esimerkiksi ole termiä henkilölle, joka ei ole käynyt plastiikkakirurgisessa leikkauksessa muokkaamassa ulkonäköään. Kohdeteoksen dystopiassa nimitykselle on kuitenkin tarvetta normien keikahtaessa päälaelleen. Muokkaamattomat ihmiset täytyy erottaa jollakin nimityksellä muokatusta enemmistöstä. Luonnollisuus on toiseutta, jolle on oma nimityksensä: luomu. Luomu on käsitteenä mielenkiintoinen siihen liittyvien konnotaatioiden vuoksi. Luomu on arkipuheessa jotakin luonnonmukaista ja luonnollista, arvokkaampaa ja vähän parempaa kuin *tavallinen*. Teoksessa siitä on kuitenkin tullut jopa haukkumasana muokkausten ihannoijien parissa, mutta toisaalta ylpeilyn aihe niiden kesken, jotka vastustavat muokkauksia fanaattisesti. Luomuun liittyy siis voimakas ristiriita ja jännite.

Normaalin ja luonnollisen suhteellisuutta koskevat kysymykset näkyvät myös muissa nuortendystopioissa. *The Hunger Gamesin* päähenkilö Katnissille normaali korreloi luonnollisen kanssa ja keinotekoinen taas on epänormatiivisuuden groteski

ilmentymä. Muokatun eliitin mielestä Katnissin käsitys normaalista sen sijaan on alarvoinen. Westerfeldin *Uglies*-sarjassa puolestaan normaalin ja luonnollisen merkitykset ovat kääntyneet pääläelleen hyvin samantapaisesti Holopaisen dystopian kanssa. Muokkaamaton, luonnollinen keho mielletään Westerfeldin dystopiassa luonnottomaksi ja oudoksi ja ruumiillisen täydellisyyden tavoittelu on oletusarvo. Alice Curry onkin todennut, että kehon vapauttaminen luonnollisesta on osa itsensä toteuttamista, ja se ilmenee juuri ulkonäön muokkaamisen ja keinotekoisien kehon paranteluiden tai kohennusten kautta. (Curry 2013, 47–48, 51.) *Ihon alaisissa* kuitenkin korostuu itsensä toteuttamisen ajatus nimenomaan pitäytymällä luonnollisuudessa.²

Holopaisen dystopiassa äärimmäisyyksiin menevä ulkonäkökeskeisyys aiheuttaa yhteiskunnassa myös äärimmäisiä lieveilmiöitä. Esimerkiksi kehonmuokkauksessa on mahdollista ajautua jompaankumpaan ääripäähän, thinspaajien tai obelixien joukkoon. Edellisellä tarkoitetaan romaanin maailmassa äärimmäistä laihuutta ihannoivaa henkilöä, joka on lisäksi saattanut muokata kehoaan poistamalla alimpia kylkiluitaan tai korostamalla solisluitaan ja lantioluitaan. Jälkimmäisellä viitataan puolestaan henkilöön, joka muokkaa kehoaan lihottamalla itseään. On tosin ristiriitaista, että muokkaamattomien tanssijoiden Luomuklubille on hyväksytty tanssijaksi yksi obelixi, vaikka ylipainolla muokkaamista pidetään teoksen dystopiassa ulkonäön muokkauksena siinä missä plastiikkakirurgisia leikkauksiakin.

Jo artikkelin alun tekstikatelmassa mainittu Luomuklubi kuvastaa hyvin normien muuttumista ja normaalin suhteellisuutta. Luomuklubilla tanssijat ovat oikeastaan pelkkää pintaa, joita tullaan katsomaan tietynlaisen ulkonäön vuoksi. Tanssijat esiintyvät alasti ja heidän tulee olla täysin muokkaamattomia. He ovat luonnollisia, mutta heitä katsellaan kuriositeettina, sillä äärimmäisyyksiin menevät ulkonäön muokkaukset ovat tehneet luonnollisesta luonnotonta, poikkeavaa:

Musiikin tykytyksen kiihtyessä teen ensimmäisen show-tempun, hytkytän paljaita rintojani joiden vapaa, luonnollinen liike saa yleisön kiljumaan huvittuneen kauhistuneesti. [...] lopuksi nykäisen pois pienen lapun joka peittää häpyni. Morsian nojautuu yhä edemmäs, hänen kasvoillaan on epäuskoinen ilme kun hän näkee tumman karvakummun sileäksi vahatun ja esteettiseksi muotoillun alapään sijaan. (IA, 42.)

² Tällä viitataan Inkan henkilöhahmoon, joka lopulta kieltäytyy muokkauksista kokonaan.

Luonnollisesta ihmiskehosta on tullut jotakin, jota voidaan äimistellä ja pitää luonnonoikkuna. Tämä käy ilmi myös artikkelin alun katkelmasta, jossa Luomuklubilla tanssijana työskentelevä Miklas on esittänyt Jaralle työtarjouksen tulla kesätöihin samaiseen klubiin. Miklas tiedustelee Jaralta, onko alastomuus pojalle ongelma: ”Jara hengähti syvään. Alastomuus sinänsä, ei tietenkään, eihän sitä kukaan kauhistellut. Mutta alasti tällaisena, muokkaamattomana, kirjaimellisesti syntymäasussaan kuin joku friikki? Ei kovin houkuttelevaa, tuskin katsojillekaan.” (IA, 92.) Ihmiskeho sellaisenaan on ”friikkiä”. Nyky-yhteiskunnassa samasta ilmiöstä kertonee oletus siitä, että tiettyjen ihokarvojen poisto kuuluu itsestä huolehtimiseen ja ympäristön huomioimiseen erityisesti naisten tapauksessa. Se mitä pidetään kulloinkin normaalina, määrittyy institutionaalisen vallan kautta. Koska teoksessa valta on muokatulla enemmistöllä, tulee luonnollisuudesta siten epänormaalia.

Ulkonäöstä keskusteltaessa on huomioitava, että käsitykset kauneudesta ja esteettisyydestä ovat pohjimmiltaan subjektiivinen asia. Vaikka on mahdollista esittää yleistyksiä siitä, mitä enemmistö todennäköisesti pitää esteettisenä, ovat mielipide-erot kuitenkin huomattavia ja näkemykset yksilöllisiä. Videobloggari Zeena toteaa blogissaan: ”Ihmisen estetiikalla on jo niin suuri merkitys yhteiskunnassamme, ettei sitä pyyhkäistä pois luomujen pienillä mielenosoituksilla” (IA, 133). Zeena ennustaa käsitysten muuttuvan tulevaisuudessa, kun ”yhä useampi ymmärtää että ihmisen perusolemuksen kuuluu kauneuden taju; vaikka edelleen kuulee naiivia puhetta ’sisäisestä kauneudesta’, meidät on jo biologisesti ohjelmoitu arvioimaan toinen ihminen ensisijaisesti ulkonäön perusteella” (IA, 133). Paradoksaalista kuitenkin on, ettei luonnollisuutta nähdä enää riittävänä kauneutena, vaan ulkonäköä tulisi automaattisesti ”parannella”. Lainausmerkeillä edellisessä virkkeessä haluan korostaa esteettisyysnäkemysten subjektiivisuutta. Yhtä lailla luomukasvo kuin muovipääkin voi olla toiselle kaunistus ja toiselle kauhistus.

Tavoitteena esteettinen ”täydellisyys”

Ulkonäöstä on tullut teoksen teini-ikäisille henkilöhahmoille keskeisin tapa hahmottaa ympäristöään. Tämä näkyy erityisesti henkilöiden tavassa tehdä jatkuvasti tarkkoja, yksityiskohtaisia huomioita niin omasta kuin muidenkin ulkoisesta olemuksesta.

Ulkonäköä havainnoiva katse on dystopiassa kaikkialla. Tämä aiheuttaa jatkuvaa ja pakonomaista ulkoisten seikkojen tarkkailemista, mikä taas ruokkii katsomisen ja arvioimisen noidankehää. Jaralle ulkonäkö ja sen muokkaaminen on lähes pakkomielle, sillä hän kertoo harkinneensa jopa aiheuttavansa tahallisesti vahinkoa kasvoilleen, jotta hänet olisi vietävä plastiikkakirurgille (IA, 8–9). Jara luopuu kuitenkin ajatuksesta siitä aiheutuvan kivun ja mahdollisen epäonnistumisen vaaran takia. Yhdeksäsluokkalainen PlasticPrincess puolestaan tahtoo epätoivoisesti kuulua joukkoon, olla kaunis ja esteettinen, mutta perheen vähävaraisuus pakottaa hänet myymään itseään aikuisille miehille, jotta hän saisi hankittua rahaa tulevaisuuden muokkauksia varten. Ulkonäkö on teineille kaikki kaikessa, eivätkä he näe ongelmallisena uhrata kaikkea muuta sen saavuttaakseen.

Erityisesti Jaran henkilöahmolle on ominaista esittää rajujakin mielipiteitä toisten ihmisten ulkonäöstä ja muokkausvalinnoista. Hänellä on hyvin selkeät näkemykset omista esteettisistä mieltymyksistään, eikä niihin sisälly esimerkiksi hänen isänsä uuden naisystävän barbie-tyylinen muokkaus: ”hänen mielestään se sopi lähinnä pornonäyttelijöille tai keskenkasvuisille bimboille, mutta kaipa se isän ikäisen miehen mielestä oli kuuminta mitä voi kuvitella” (IA, 52). Jara mainitsee jättäneensä tyttöystävänsä tämän hurahdettua luomuiluun, koska ei voi ”kuvitella elävänsä luomun rinnalla” (IA, 21). Hän myös kokee vastenmielisyyttä luomujen ulkomuotoa kohtaan riippumatta siitä, ovatko he hänelle mukavia vai eivät (IA, 87). Kun Jara tutustuu Inkaan Luomuklubilla, hän joutuu kuitenkin huomaamaan, että myös luomutyttö (IA, 147) pystyy kiihottamaan häntä aivan yhtä lailla kuin esteettisesti paranneltu yksilö.

Jaran estetiikkakäsityksen paradoksaalisuus tulee esille hänen arvioidessaan Inkaa. Aluksi Jara on pitänyt tyttöä ”ihan tavallisen näköisenä luomunaamana”, mutta tunteiden herättyä toteaakin tytön sivuprofiilin olevan ”yllättävän kaunis” (IA, 135). Jaran vääristyneen esteettisyydentajun mukaan luomu ei voi oletusarvoisesti olla kaunis itsessään, vaan lähtökohtana on tavoitella täydellisyyttä: virheet täytyy korjata. Toisaalta paljaan ihon seksuaalinen viehätys ei lopulta ole riippuvainen muokkauksista, sillä Jara havaitsee haluavansa koskettaa Inkaa ja hyväillä tämän ihoa huolimatta siitä, että tyttö on vain luomu. Nuorten ihastus etenee seurusteluun, jolloin Jara pääsee tarkastelemaan Inkaa vielä perusteellisemmin. Vaikka hän näkee Inkan nyt kauniina muokkaamattomuudesta huolimatta, hän myös pohtii jatkuvasti, millaisilla pienillä

parannuksilla tyttö olisi entistä haluttavampi. Jara olettaa, että Inkakin aikoo tehdä muokkauksia tulevaisuudessa, sillä eihän ”juuri kukaan halunnut pysyä sellaisena kuin oli sattunut syntymään; jos oli mahdollisuus parannella itseään, miksi sitä ei tekisi? Miksi oli niin hienoa muokata itsestään sisäisesti parempaa ihmistä, mutta ei ulkoisesti?” (IA, 164–165). Puutteiden ja virheiden ei haluta sisältyvän elämään. Niitä ei haluta hyväksyä, jos niistä on mahdollisuus päästä eroon ja tällä tavoin tavoitella (näennäistä) täydellisyyttä.

Inkan suhtautuminen muokkauksiin on monimutkaisempi. Teoksen alussa hän ei ole vielä päättänyt lopullista suhtautumistaan niihin, mutta Jaran tiedustelut tulevaisuuden muokkausaikeista auttavat tyttöä tekemään lopulta valintansa. Inka loukkaantuu siitä, ettei kelpaa Jaralle omana itsenään, ja samalla ymmärtää, ettei halua suostua muokattavaksi: ”Minun on kelvattava tällaisena, myös Jaralle, erityisesti hänelle” (IA, 173). Ulkonäkökeskeisessä yhteiskunnassa eläminen ei tee päätöksestä kuitenkaan helppoa. Inka ei haluaisi hävetä itseään vaan olla ylpeästi sitä mitä on. Samalla hän kuitenkin tiedostaa toisen arvioivan katseen, joka paikantaa kaikki mahdolliset virheet hänen ulkonäössään: ”vedän oven kiinni jotta hänen ei tarvitse katsoa rumuuttani pidempään, häpeän ulkonäköäni, ja heti perään häpeän omaa häpeääni” (IA, 175–176). Kierre on petollinen. Yhteiskunnan ulkonäkökeskeisyys aiheuttaa sen, että henkilöhahmot miettivät joka hetki kaiken sen kautta, miltä he mahtavat näyttää toisten silmissä. Oman itsensä hyväksyminen vajeineen ja puutteineen ei ole teoksen dystooppisessa maailmassa helppoa.

Teoksen lopussa Jara on viimein menossa muokattavaksi. Hyvästellessään poikaa Inka toivoo, että Jara ”rakastaisi itseään riittävästi ollakseen ryhtymättä tällaiseen” (IA, 189). Ulkonäkökeskeisessä dystopiassa itsensä rakastaminen ei kuitenkaan onnistu, ennen kuin on näennäisesti täydellinen. Yksilö on rakennusprojekti joka plastiikkakirurgisesti ”puretaan ja rakennetaan uudelleen, paremmaksi, virheet korjataan” (IA, 189). Ulkonäkö kokonaisuudessaan on vain muokattavaa ainesta, jota väännellään kunnes se on tarpeeksi esteettinen – mitä kukin esteettisyydellä tarkoittaakaan.

Ulkonäön muokkaaminen ja muodonmuutosten tendenssi esiintyy myös muissa nuortendystopioissa. 2000-luvulla julkaistuissa nuortendystopioissa henkilöhahmot joutuvat säännöllisesti kohtauksiin, joissa heitä painostetaan

muokkaamaan ulkonäköään, yleensä plastiikkakirurgialla. Marah Gubar (2013) esittää kyseisen trendin aloittajaksi Westerfeldin *Uglies*-sarjan, jossa yksilöt on saatu uskomaan, että ainoastaan laajamittainen plastiikkakirurginen operaatio tekee heistä kauniita groteskin sijaan. Gubarin mukaan nuortendystopioissa esiintyvät pakotetut muodonmuutokset viestivät laajalle levinneestä ja alati voimistuvasta huolesta siitä, kuinka organisoidut markkinavoimat piirittävät yksilöiden kaikkein yksityisimpiäkin puolia.

Vaikka *Ihon alaisissa* ulkonäön muokkaamisen paineet kohdistuvat yhtä lailla molempiin sukupuoliin, on tutkimusta tehty erityisesti naisten asemasta nuortendystopioissa (ks. esim. Day, Green-Bartet & Montz 2014). Sara K. Day (2014, 77) on esittänyt, että nimenomaan nuoren naisen keho edustaa implisiittisesti tietynlaista säyseyden ja vaaran yhteenkiertymää, jonka oletetaan sopeutuvan tietynlaisiin fyysisiin vaatimuksiin. Nämä vaatimukset asettavat nuoren naisen tarkkailun, kontrollin ja hyväksikäytön mahdollisen uhan alle niin länsimaisessa kulttuurissa kuin nuortendystopioissakin. Day (2014, 79) viittaa siihen, miten kulttuuriset odotukset nuorten naisten tietynlaisesta ulkonäöstä saattavat johtaa epämukavuuteen tai vieraantumiseen suhteessa omaan kehoon ja purkautua lopulta syömishäiriöinä tai itsetuhoisuutena. Myös Gubar (2013) katsoo, että kulttuurimme kohdistaa fyysisen täydellisuuden vaatimuksen voimakkaammin naisiin kuin miehiin.³ Gubar tulkitsee nuortendystopioita amerikkalaista kulttuuria vasten ja toteaa, että kehosta on tullut projekti, jota suoritetaan ja ylläpidetään. Hänen mielestään useimpien nuortendystopioiden keskeisin viesti on kulutuskulttuurin kritiikki. (Gubar 2013.) Samanlainen sanoma on luettavissa myös *Ihon alaisista*. Teoksessa pohditaan, voiko yksilö löytää tyydytyksen ja oman persoonallisuutensa kulkemalla kritiikittömästi valtavirran mukana. Problematiikkaa lähestytään nimenomaan ulkonäkökeskeisyyden kautta. Teoksen dystopiassa tavallisuus ei riitä, eikä pieniä virheitä siedetä. Tällä tavoin käsitellään nimenomaan itsensä hyväksymisen kysymystä: sitä, olisiko syytä olla armollisempi itseään kohtaan täydellisuuden tavoittelun sijaan.

³ Suomalainen esimerkki tästä on Johanna Sinisalon teos *Auringon ydin* (2013), yhteiskunnallinen dystopia, jossa ainoastaan naiset on jalostettu miellyttämään miehiä niin ulkoisesti kuin fyysisesti.

Kasvoista (keinotekoiisiin) kasvoihin

Teoksen keskeiseksi tarkastelukulmaksi nousee kasvojen problematiikka ja niiden merkitys yksilön identiteetille. Kasvojen tematiikkaa käsitellään läpi romaanin. Teoksen alussa kuvataan, kuinka Jaran isä on käynyt salaa muokkauttamassa kasvonsa kokonaisvaltaisesti. Jara tahtoi itsekin muokkauksia, joten hän on isästään ylpeä, mutta samaan aikaan huomaa vierastavansa isänsä uusia kasvoja: ”Jara tajusi, että osa ’isää’ oli ollut se miltä isä näyttää – ei tärkein osa, mutta oleellinen” (IA, 20). Isän uusien kasvojen herättämä vierastusreaktio ei kuitenkaan soita Jarassa hälytyskelloja. Hän ei ymmärrä kasvojen tuttuuden merkitystä suhteessa omaan identiteettiin romaanin loppuun mennessäkään, vaan tahtoo edelleen muokata omia kasvojaan kirurgisesti.

Tv-paneelikeskustelussa Luonnollinen ihminen -järjestön aktivisti mainitsee, kuinka ”kasvojen muokkausten on jo huomattavalla varmuudella todistettu lisäävän depersonalisaatiohäiriöiden riskiä. Pelkällä järjelläkin voi päätellä ettei ole yhdentekevää, kenet ihminen näkee peilistä” (IA, 72). Järjestön organisoimassa mielenosoituksessa myös iskulauseet liittyvät kasvojen tematiikkaan:

”IH-MINEN ON KAU-NIS – SEL-LAI-SE-NAAN!”
”MUOVIPÄÄ ON KAUHISTUS, LUOMUKASVO KAUNISTUS!” [--]
HEI, HEI, HEI! KAUNEUSLEIKKAUS KASVOSI VEI!
VIERAS PEILISSÄ, VIERAS MIELESSÄ! (IA, 78, 80.)

Iskulauseissa kiteytyy mielenkiintoisella tavalla useat teoksen keskeiset diskurssit. Kauneusleikkauksen kasvojen viemisellä viitataan kasvojen merkitykseen yksilön minuuden ja identiteetin kannalta. Kun kasvot muutetaan, on yksilön vaikeaa enää olla vanha tuttu minä, sillä ulkoinen olemus on muuttunut vieraaksi, mikä heijastuu myös sisäiseen vierauden kokemukseen. Lisäksi iskulauseissa tulee esiin keinotekoisuuden diskurssi. Vain muokkaamaton nähdään luonnollisena, kun taas muokattu rinnastetaan muoviin, elottomaan ainekseen, jota ei tulisi liittää ihmisyyteen.

Teknologian kehittyminen on dystopiakirjallisuudessa yleinen teema, jonka kautta kyseenalaistetaan myös käsityksiä ja ymmärrystä ihmisyydestä ja ihmiskehon rajoista (Basu ym. 2014, 12). *Ihon alaisissa* tämä näkyy juuri luonnollisuuden ja keinotekoisuuden debattina. Muovi on keinotekoisuuden ilmentymä, ja teoksen henkilöt puhuvatkin esimerkiksi muovinukesta, muovipäästä tai muovihuorasta viitatessaan

ulkonäköään muokanneisiin yksilöihin halventavasti (IA, 5, 69, 170). Kun Matias hakee tuttavaltaan muoviräjähdettä terroristi-iskua varten, tuttava rinnastaa räjähteen materiaalin muokattuihin: ”Muovia se vaan on, ja muovia on maailma täynnä. Useimmat ihmisetkin, nykyään” (IA, 183). Käsitykset ihmisyydestä ja keinotekoisuudesta hämärtyvät, jolloin muokattuja on helppo pitää muovisina eli elottomina olioina, joiden ”ruhossa on enemmän keinotekoisia täytteitä kuin elävää kudosta” (IA, 120). Muokkausten vastustajat näkevät luonnollisuuden asteikkona, jolle yksilö asetetaan sen mukaan, kuinka radikaalisti muokattu hän on.

Kasvojen merkitystä joutuu pohtimaan myös Jaran seurustelukumppani Inka, kun hän voittaa omien toiveidensa mukaisen muokkauksen. Jara on osallistunut kilpailuun salaa Inkan nimellä, koska hän ei ole kilpailuhetkellä vielä täysi-ikäinen. Käännä saa Inkan tekemään päätöksensä suhtautumisestaan muokkauksiin. Jaran toimiminen Inkan selän takia aiheuttaa välienselvittelyn, jonka päätteeksi Inka vetäytyy vessaan ja katsoo itseään peilistä. Oman kuvajaisensa tarkastelu selventää Inkalle lopullisesti, ettei hän todellakaan halua muokkauksia vaan tahtoo tyytyä omiin kasvoihinsa:

Mitä korjattavaa Jara näkee? Mitä vikoja hän näkee? Itse näen vain tavalliset, ihan kohtuullisen sievät kasvot. Poskipäät eivät kohoa alaluomien korkeudelle eikä huulissa ole paksuja täytteitä, kulmat kulkevat luonnollista linjaansa ja nenäkin on nökö, mutta ne ovat minun kasvoni, tutut ja mukavat. (IA, 175.)

Inka päätyy eri lopputulokseen kuin Jara teoksen alussa, jossa tämä ihmetteli isänsä muokkauksen jälkeen vieraita kasvoja. Inka kokee, että omat luonnolliset kasvot ovat tutut ja hyvät, ja että merkittävä osa identiteettiä on nimenomaan kasvoissa, ihossa. Inka ei halua muuttua muokkaamisen kautta vieraaksi itselleen.

Inka siirtää voittonsa Jaralle, joka joutuu odottamaan täysi-ikäisyyteen asti, kunnes pystyy lunastamaan muokkaukset. Vaikka nuoret eivät enää seurustele, Inka saattaa Jaran klinikalle. Hän pohtii edelleen kasvojen merkitystä: ”Kun tapaamme seuraavan kerran, hän on aivan eri näköinen, se tulee vaatimaan tottumista minulta, mutta vielä enemmän Jaralta. Vaikea kuvitella miltä tuntuisi herätä aamuisin ja nähdä peilissä aivan eri näköiset kasvot kuin koko tähänastisen elämän aikana” (IA, 187).

Teoksen loppu on traaginen. Aktivismissaan äärimmäisyyksiin menevä Matias päättää toteuttaa terrori-iskun, jonka kohteena on Superstars of Esthetic Surgery

-kiertueen voittaja Jara. Matias on lakannut ajattelemasta muokattuja ihmisiä arvokkaina. Hän suhtautuu heihin ainoastaan ”aivopesun uhreina” (IA, 195), jotka täytyy saada havahtumaan muokkausten järjettömyyteen. Ennen muoviräjähteen laukaisua Matias katselee siteiden peitossa olevaa Jaraa, joka makaa nukutustokkurassa plastiikkakirurgisten toimenpiteiden jäljiltä:

Hän näkee sängyssä pelkän muokatun lihapalan, eläintä järjettömämmän masokistisen itsensäilpojan, viihdeteollisuuden tuotteen joka luulee saavansa uudet upeat kasvot, mutta joka todellisuudessa on täydellisen kasvoton, persoonaton olento [--]. Edessä poikaparalla on vain vääjäämätön valuminen takaisin nimettömyyteen ja loppuelämän ajan vieraat kasvot peilissä. (IA, 197.)

Matiaksen hahmon ajatusten kautta esitetään äärimmäisen kärjistettyä kritiikkiä, mutta samalla mielenkiintoista pohdintaa nimenomaan kasvojen problematiikasta. Mikä tekee kasvoista omat tai vieraat, tai mikä lopulta saattaa aiheuttaa täydellisen kasvottomuuden?

Matiaksen terrori-isku menee ajoituksellisesti pieleen ja muoviräjähdde räjähtää lopulta vahingossa miestenhuoneessa. Lääkärin selostaessa vaurioita lukijalle jää avoimeksi, ovatko Jaran vammat aiheutuneet pelkästään räjähdyksestä vai myös pieleen menneestä leikkauksesta:

– Kasvot saadaan varmaankin lähes entiselleen, mutta kudostuho ja myös luustovauriot ovat laajat ja syvät, koko pohja täytyy rakentaa keinomateriaaleista. Sen jälkeen ei ainakaan syvälle meneviä uusia muokkauksia suositella, monet esteettiset toimenpiteet edellyttävät pohjaksi luonnollisia rakenteita. (IA, 202.)

Teoksen lopussa tiivistyy paradoksaalisella tavalla lähes kaikki käsitellyt teemat, vastakohtaparit ja jännitteet. Kasvot ovat jälleen keskiössä, mutta nyt ne joudutaan rakentamaan uusiksi pakosta, ei pelkästään mielihalusta. Operaatioon joudutaan käyttämään keinotekoisia materiaaleja, eikä Jara voi luultavasti saada jatkossa haluamiaan muokkauksia, sillä – ironista kyllä – keinotekoisuuden tuottaminen eli muokkaukset vaativat materiaalikseen luonnollisia rakenteita. Nämä taas vähenevät sitä mukaa, mitä enemmän muokkauksia tehdään. Vaikka teoksen dystopiassa luonnollisuutta ei nähdä enää arvokkaana tai tavoiteltavana, vaatii keinotekoisuuden tuottaminen pohjakseen nimenomaan luonnollisuutta.

Teinit ihon alaisina ja hallittavissa

Teen vielä lyhyen katsauksen kohdeteostani kenties voimakkaimmin määrittelevään elementtiin eli romaanin nimeen, jonka olen toistaiseksi jättänyt huomiotta. Nimi *Ihon alaiset* on sanaparina hyvin jännitteinen ja kohosteinen. Nimessä nousee keskeiseksi ihon käsite, minkä perusteella lukija olettaa romaanin aihepiirin liikkuvan jollain tapaa ihon ja kenties sen konnotaatioiden ympärillä.

Holopaisen teoksessa nimi toimii erityisen hedelmällisenä tulkintakehyksenä romaanin analysoinnin kannalta. Nimessä huomio kiinnittyy sanojen erotteluun. ”Ihonalainen” olisi tulkittavissa adjektiiviksi, joka viittaa johonkin, jonka iho peittää. Sanat on kuitenkin kirjoitettu odotushorisontista poiketen erikseen, jolloin merkitys joko laajenee tai muuttuu kokonaan. Erillään kirjoitettuina sanapari ”ihon alaiset” viittaa johonkin, joka on ikään kuin ihon määräysvallan alla. Iho on hallitsija, jonka alamaisia ja käskytettävissä teoksen henkilöt ovat. Teinit eivät määrää itse elämästään, vaan sen tekee ulkonäköpaineet. Käsitteenä iho on jotakin, joka suojaa kehomme haavoittuvia osia ulkomaailmalta. Toisaalta sen tehtävä on peittää ja kätkeä alleen, mutta toisaalta se paljastaa ja on alttiina katseille. Vaikka iho on näkyvillä, sen alle saatetaan samaan aikaan myös piiloutua.

Teoksessa iho on läsnä ennen kaikkea ulkonäön ilmentäjänä: iho määrittää yksilön ulkonäön, joten sitä muokataan sen mukaan, millaista ulkoista olemusta tavoitellaan. Tällöin iho näyttäytyy lähinnä työstettävänä materiaalina, välineenä omien toiveiden saavuttamiseen. Toisaalta nimi tuntuu viestivän myös vastakkaista tulkintamahdollisuutta hallinnan alla ja orjana olemisen sijaan. Nimi on myös nähtävissä kannanottona siihen, että ihminen on enemmän kuin pelkkä ihonsa eli pinnalta näkyvä olemuksensa. Ihmisyys itsessään on pintaa syvemmällä, jossakin ihon alla. Se ei määrity – tai ainakaan sen ei kuulu määrittyä – sen perusteella, miltä pinta näyttää.

Lopuksi

Holopaisen nuortendystopia on voimakkaan kriittinen. Nyky-yhteiskunnassa vallitsevaa ulkonäkökeskeisyyttä ja sen huolestuttavaa voimistumista kritisoidaan kärjistämällä ja

liioittelemalla, minkä mahdollistaa tarinan etäännytyksen dystooppiseen miljööseen. Teos on spekulatio siitä, millaisia ilmiöitä äärimmäinen ulkonäkökeskeisyys voi aiheuttaa yksilö- ja yhteiskuntatasolla.

Artikkelissani olen osoittanut, millä perusteella *Ihon alaiset* asettuu osaksi nuortendystopian lajia. Lisäksi olen analysoinut, millä keinoin ulkonäkökeskeisyyden kritiikkiä teoksessa esitetään. Tulkintani mukaan teoksen keskeisin ajatus on huoli siitä, millaisia kehityskulkuja nyky-yhteiskunnassa on havaittavissa ja millaisessa todellisuudessa nuoret joutuvat mahdollisesti selviytymään. Huoli tulevaisuudesta on kenties keskeisimpänä teemana kaikissa nuortendystopioissa, vaikka huolen ja pelon kohteet vaihtelevatkin ulkonäköpaineista aina ekokatastrofeihin. Mielestäni nuortendystopiat sanallistavat sen, kuinka toivoisimme nuorten tulevaisuudessa perivän paremman ja ehjemmän maailman, mutta pelkäämme päinvastaista.

Lähteet

Kohdeteos

Holopainen, Anu 2015. *Ihon alaiset* [=IA]. Hämeenlinna: Karisto.

Tutkimuskirjallisuus

- Basu, Balaka, Katherine R. Broad & Carrie Hintz 2013. Introduction. Balaka Basu, Katherine R. Broad & Carrie Hintz (eds.), *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenagers*. New York: Routledge, 1–15.
- Curry, Alice 2013. *Environmental Crisis in Young Adult Fiction. A Poetics of Earth*. London: Palgrave Macmillan.
- Day, Sara K. 2014. Docile Bodies, Dangerous Bodies: Sexual Awakening and Social Resistance in Young Adult Dystopian Novels. Sara K. Day, Miranda A. Green-Bartet & Amy L. Montz (eds.), *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Farnham: Ashgate, 75–92.
- Day, Sara K., Miranda A. Green-Bartet & Amy L. Montz (eds.) 2014. *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Farnham: Ashgate.
- Fowler, Alastair 1997 (1982). *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Gubar, Marah 2013. *Body Projects: The Killer Makeover in Recent YA Dystopias*. Public Books. <http://www.publicbooks.org/fiction/body-projects-the-killer-makeover-in-recent-ya-dystopias> (9.2.2016.)

- Hintz, Carrie & Ostry, Elaine 2003. Introduction. Carrie Hintz & Elaine Ostry (eds.), *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*. New York: Routledge, 1–20.
- Lyytikäinen, Pirjo 2005. Esipuhe. Lajit kirjallisuudessa. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi & Päivi Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: SKS, 7–23.
- Morrissey, Thomas J. 2014. Parables for the Postmodern, Post-9/11, and Posthuman World. Balaka Basu, Katherine R. Broad & Carrie Hintz (eds.), *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenagers*. New York: Routledge, 189–201.
- Pankakoski, Timo 2007. Absurdista utopiaan. Satiirin lähikäsitteitä. Sari Kivistö (toim.), *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino, 234–243.
- Sargisson, Lucy 2013. Dystopias Do Matter. Fátima Vieira (ed.), *Dystopia(n) matters on the page, on screen, on stage*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 40–41.
- Scholes, Justin & Ostenson, Jon 2013. Understanding the Appeal of Dystopian Young Adult Fiction. *The ALAN Review*. Winter 2013, vol. 40 n:o 2, 11–20. <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v40n2/pdf/scholes.pdf>
- Sinisalo, Johanna 2004. Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä. Näkemyksiä fantasiasta lajityyppinä. Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.), *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 11–31.
- Soikkeli, Markku 2015. *Tieteiskirjallisuuden käsikirja*. Helsinki: Avain.
- Westerfeld, Scott 2005. *Uglies*. New York, London, Toronto & Sydney: Simon Pulse.

Osa III: Henkilöhahmoja

KAIKEN KANTAVA KEHO: Ruumiillisuus ja valta Katja Ketun romaanissa *Kätilö*

Tiia Hokkanen

Kaiken tietämäni olen oppinut sodan viime kuukausina mulkun ja verisen mullan kautta. Sen tiesin ennestään, että syntymän hetkellä pääsee meistä kaikista välilihanmakuinen parku. (Kettu 2011, 10.)

Katja Ketun romaani *Kätilö* (2011, myöhemmin K) kuvaa ihmisyyttä kulmista, jotka samanaikaisesti ahdistavat ja koukuttavat. Groteski ja rujosti soljuva kieli maalaa lukijan mieleen vuosiin 1944–1945 sijoittuvan Lapin sodan armottomana ja moraalia ravisuttavana kamppailuna, jossa ihmisuus ei ole itseisarvo. Nainen asetetaan yhteiskunnan arvojärjestelmässä ilmentämään toiseutta ilman varsinaista omaa arvoa. Ruumiillinen kokemus itsestä ei muotoudu teoksessa ainoastaan yksilön kautta, vaan ruumista määrittävät niin yhteiskunta kuin ympäristö.

Tätä ruumista on mielekästä lähestyä konstruktionistisen teorian avulla, koska teoria korostaa nimenomaan ruumiille asetettuja sosiaalisia merkityksiä. Ruumis sisältää symbolisen merkitystason ja toimii eräänlaisena pintana, johon valtasuhteet sijoittuvat. (Julkunen 2004, 20.) Toisaalta tämä ruumiillinen subjekti näyttäytyy fenomenologisen ruumiskäsityksen mukaan elävänä ja merkityksiä kantavana sekä niitä muodostavana. Oma tarkasteluni lähestyy ruumista kahta edellä mainittua teoriaa hyödyntäen. Määrittelen ruumiin toisaalta fenomenologisen käsityksen mukaisesti kokevana ja muistavana, jolloin subjekti on ruumiistaan erottamaton, ja toisaalta konstruktionistisen teorian mukaisesti valtakoneiston muokkaamana, poliittisena kontrolloinnin ja tarkkailun kohteena.

(Nais)ruumiin oikeuksien tarkastelu on yksi feministisen tutkimuksen paljon puhutuista kysymyksistä, jossa lihallisuuteen, käytäntöön ja materiaan rinnastettu nainen näyttäytyy maskuliiniselle katseelle jopa pelottavana ja torjuttavana. Naisen ruumista ei voida pitää samalla tavalla minuutensa fyysisiä rajoja määrittelevänä kuin miehen; feminiini ruumis kuuluu puhumattomuuden ja tietämättömyyden alueelle, jossa arvokkuus ja itsemääräämisoikeus ovat häivytettyjä (Julkunen 2004, 27). Nainen rinnastetaan luontoon samalla, kun mies toimii sivilisaation perustana, viljelijänä, joka ylläpitää tätä naisen edustamaa luontoa (Julkunen 1997, 46).

Ranskalainen historioitsija ja filosofi Michel Foucault tutki 1970-luvulla valtaa ja sen rakentumista. Foucault'n teoriassa valtaa ei nähdä jollekin tietylle taholle kuuluvana omaisuutena vaan strategiana, joka kohdistuu ennen kaikkea muiden ihmisten toimintaan. Tämä valta vaatii tietynlaista taktiikkaa ja toimintaa, suunnitelmallisuutta, joka kuitenkin tulee erottaa ”anastamisesta”. (Foucault 2014, 41.) Käsittelen vallan teoriaa ennen kaikkea yhteydessä ruumiiseen ja etenkin tämän vallan ilmenemistä ruumiin hallitsemisen näkökulmasta. Valta on aina sidoksissa tiettyyn kontekstiin eikä toimi milloinkaan maailmasta erillisenä. Kuten *Kätilön* luomassa maailmassa tapahtuu, valta ujuttautuu ihmisten toiminnan välityksellä yksilön elinympäristöön, minuuteen ja ruumiillisuuteen. Foucault'n teorian keskeisyys artikkelissani johtuu tavasta, jolla Foucault liittää vallankäytön mahdollisuudet ei ainoastaan ihmisen ruumiiseen yleensä vaan myös sukupuoleen. Vaikka Foucault ei ole feministi, on hänen näkemyksiään käsitelty paljon feministisessä tutkimuksessa. Johanna Oksala (1997, 169, 171) kirjoittaa, että Foucault'n ajatukset ovat olleet vapauttavia naistutkimukselle, sillä hänen mukaansa nainen ei asetu sukupuolisuutensa vangiksi eikä yhtä alkuperäistä ruumista voida löytää, sillä ruumis on aina kulttuurisesti tuotettu. Valta kuitenkin samanaikaisesti muovaa ja määrittää sukupuolisuutta, ja se on samalla muokannut tavat ymmärtää ja käyttää seksuaalisuutta.

Kettua ja hänen tuotantoaan on tutkittu viime aikoina jonkin verran. Esimerkiksi Maiju Pohjola (2014) on omassa pro gradu -tutkielmassaan tarkastellut *Kätilöä* naisen halun ja rakkauskertomuksen näkökulmasta ja liittänyt naisen hahmon 2010-luvun sotakirjallisuuden perinteeseen. Niin ikään Riitta Jytilä (2015) lähestyy artikkelissaan teosta tarkastelemalla sodan varjostamaa ympäristöä ja yhdistämällä siihen muistamisen mahdollisuuden.

Tässä artikkelissa syvennyn kartoittamaan naisen representoitumista ruumiillisuuden ja vallan näkökulmista Katja Ketun romaanissa *Kätilö*. Millaisena naisen ruumis näyttäytyy sodan koettelemassa ja maskuliinisen voiman hallitsemassa ajassa? Tarkastelen erityisesti sitä, miten naisen ruumis kytketään tarinamaailmassa hallitseviin hierarkkisiin valtasuhteisiin ja millaista valtaa tätä ruumista kohtaan käytetään. Onko teoksen naissubjektilla siis mahdollisuutta määrätä omasta ruumiistaan vai rajautuuko tämän olemassaolo ja toiminta ainoastaan miehisen katseen läpi?

Aloitan artikkelini käsittelemällä sitä, miten ruumiillisuus ja siihen kohdistettavat vallan teemat ilmenevät *Kätilössä*. Tämän jälkeen tarkastelen, millä tavoin naiseus ja naisena olemisen oikeus määrittävät romaanissa ruumiin näkökulmasta, erityisesti romaanin nimihenkilön, Villisilmäksi kutsutun kätilön, kautta. Tutkimukseni keskiössä on tarkastella, millaisia vallankäytön tapoja romaanissa käytetään naisruumista kohtaan. Artikkelini kannalta erityisen tärkeää on tuoda esille kysymys siitä, onko naisen mahdollista määrätä omasta ruumiistaan *Kätilön* luomassa tekstuaalisessa maailmassa. Lopuksi haluan tuoda esille Foucault'n ajatuksen vastarinnan mahdollisuudesta. Onko vastarinnan harjoittamiseen ylipäättään mahdollisuutta, ja jos on, tuottaako se moraalisesti arveluttavia ratkaisuja?

Ruumiin olemassaolo

Ruumiintutkimuksessa (body studies) ihmisen keho nähdään toiminnan, kokemuksen ja merkityksen subjektina, joka on tekojen ja käytäntöjen lähtökohta mutta toisaalta myös niiden tuote (Heinämaa & Saarikangas 1997, 7). Kulloisenkin kulttuurin aikaan sidonnaiset käsitykset ihmisyydestä ja sosiaalisesti tuotetuista valtasuhteista liittyvät voimakkaasti kirjallisten hahmojen syntyyn ja olemassa olemisen tapaan (Immonen 2003, 132). *Kätilössä* ruumis on tuotettu tapahtuma-ajalleen tyypilliseksi: sota luo elinpiirin, jossa ihmisen koskemattomuus määritellään uudella tavalla. Yksilö määrittyy osaksi suurempaa joukkoa, jolloin omat tavoitteet joudutaan suhteuttamaan osaksi muiden toimintaa, joko omasta tahdosta tai pakotettuna. Tämän huomaa nopeasti Villisilmä, Petsamon kunnan Parkkinan kylässä työskentelevä lapsenpäästäjä, joka on omassa yhteisössään halveksittu perhetaustansa vuoksi. Kaikki muuttuu, kun nainen tapaa saksalais-suomalaisen upseerin ja valokuvaajan, syviä sotatraumojaan parantelevan Johann ”Johannes” Angelhurstin. Ensi silmäyksestä lähtien hän tietää, että ”jos Jumalani tuon [miehen] saan, niin toista en vaadi” (K, 34). Miehen perässä nainen hankkiutuu sairaanhoitajaksi pahamaineiselle vankileirille ja joutuu todistamaan kauttakulkuleirille joutuneiden karuja ihmiskohtaloita ja vartijoiden julmaa käyttäytymistä vankeja kohtaan.

Fiktiivinen ruumis on mielenkiintoinen tarkastelun kohde, vaikka se joudutaankin hahmottamaan ilman konkreettista, lihallista yksilöä. Fiktiivisen kehon

voidaan kuitenkin katsoa ilmentävän todellisen maailman hahmoja, ja ne voidaan kielellistää tavoitteellisiksi ja toimiviksi subjekteiksi. Ketun groteskin kielen tuottama ruumis *Kättilössä* on ennen kaikkea lihallinen olento, joka kokee ja muistaa pitkälti oman kehonsa välityksellä ja toimii samalla myös taakan kantajana:

Seison leuku kädessä ja huvittelen ajatuksella että leikkaisin varpaani siitä ainoasta kuvasta, joka minulla sinusta on. Sinun varjosi osuu jalkoihini ja tahtoisin leikata sen irti minusta. Mutta samalla minun täytyisi leikata irti myös oikeat, lihalliset varpaani. Saatan näet vieläkin tuntea niissä varjosi pehmeiden. Niin kavala ja petollinen on ruumiini. (K, 171.)

Villisilmä – kättilö Jumalan armosta – kuvaa itseään vajavaiseksi naiseksi, mahoksi, jonka ”vikaverisyys” jättää hänet muun yhteisön ulkopuolelle: ”Ja yhtäkkiä ymmärsin vajavaisen naiseuteni ja sen, että olin yltä päältä limakalvojen ja veren peitossa ja että vastapurtu napanuora roikkui suupielestäni. [--] Älä katso minuun nyt.” (K, 31.) Ketun tapa kuvata suorapuheisen lihallisesti etenkin naista ja naisellisuutta kapinoi sitä länsimaista naisihannetta vastaan, joka yleensä välittyy maskuliinisen katseen läpi. Nainen on *toinen*, joka toimii katseen kohteena. Tämä katse puolestaan pyrkii normittamaan naisena olon. Katariina Kyrölä (2006, 121) kirjoittaa, että valta ilmenee jo niissä vakiintuneissa malleissa, jotka mielestämme määrittelevät ”normaalia” kuvaa ruumiista. Tätä aitoa, luonnollista ruumista ja sukupuolisuutta ei ole lähtökohtaisesti maailmassa valmiina, vaan se on tiettyä aikana kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti tuotettu. *Kättilön* naishahmojen merkitys määrittyy sen mukaan, mihin tehtävään maskuliininen vallantuottaja naisen asettaa: synnyttäjäksi, hoitajaksi tai välineelliseksi objektiksi.

Fenomenologisen suuntauksen mukaan ruumiillinen subjekti toimii aina suhteessa kulttuuriin oletuksiin, jotka puolestaan voidaan katsoa osaksi foucault’laista intentionaalista, tarkoituksenmukaisesti ylläpidettyä valtakenttää (Reuter 1997, 156). Fenomenologista ajattelua ja foucault’laista valtakäsitystä voidaan näennäisesti pitää toisilleen vastakkaisina: kun Foucault kysyy, mitä ruumiille on tehty, keskittyy fenomenologi puolestaan siihen, mitä ruumis tekee ja miten se on maailmassa (Julkunen 2004, 20). Merkittävänä yhtäläisyytenä voidaan kuitenkin huomata, että kumpikin kyseenalaistaa sen oletuksen, että maailmasta voitaisiin tehdä havaintoja tai oletuksia sellaisenaan (Ahokas 2005, 11). Maailman merkitysten tarkastelu ja olemassaolo määrittävät siis ruumiin subjektiivisen havainnoinnin välityksellä. Observointi toimii

vuorovaikutuksessa ympäröivän todellisuuden kanssa. *Kätilössä* itsensä kontekstointi ympäröivään maailmaan määrittyy voimakkaasti ruumiillisten kokemusten kautta, jolloin oma keho asetetaan alttiiksi siihen kohdistuville fyysisille toimille. Nämä toimet jättävät jälkensä henkilön tapaan arvioida tekojensa mahdollisia tulevia vaikutuksia:

Operaatio Navetassa otin muilta naisilta pois sitä minkä annoin kasvaa sisälläni. Tuli hetki jolloin epäröin. [--] Ei. Tämän lapsen minä synnytän. Sen jälkeen saavat hotkia halstratun lihani mielihalulla ja kaivella värttinäluulla ienvälejäni kuin hammastikulla. [--] Tuon lapsen vuoksi olen saanut antautua ja nöyrytyä. Tappaa ja paeta. Loppu on minulle hämärän peitossa. (K, 227–228.)

Ruumiin olemassaolossa risteytyvät yksilö ja ympäristö, yhteiskunta ja yksilö, luonto ja kulttuuri, instituutio ja halut. Näistä risteymistä muodostuu erilaisia tasoja, jotka ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja muovaavat yksilön kokemusta omasta ruumistaan. (Jokinen et al. 2004, 8.) On kuitenkin huomattava, että länsimaiselle yhteiskunnalle on tyypillistä korostaa individualistisen toimijan olemassaoloa. Tuija Nykyri (1997, 67) kirjoittaa, että jokaisessa asuu oma sisäinen maailmansa, jonka kokeminen edellyttää ulkoisen ja sisäisen käsitteellistä erottamista. Tällöin omasta ruumiista ja sen pinnasta tulee tärkeä, nämä kaksi maailmaa erottava taso. Voidaan siis todeta, että vaikka jokainen omistaa lähtökohtaisesti kokemuksen itsestään, on (nais)ruumiin hahmo romaanissa tietyllä tavalla yhteiskunnan sanelema. Ympäristö ja sen rakenteet vaikuttavat voimakkaasti siihen, kuinka tämä ruumis representoituu maailmassa ja millaisia sävyjä se saa tekstin eri vaiheissa.

Kätilössä korostetaan henkilön sisäistä tunnemaailmaa ja kokemusta, vaikka ruumis hyödynnetään materialistisena ja objektivoituna:

Sairaat naiset ja vangit taas saivat paarustaa kohti leirin pohjoislaitaa. Kauempaa kuului laukauksia. Ymmärsin heti minne meitä vietäisiin. [--] Mitään uima-allasta ei kukaan koskaan ollut kaivannut, oli vain varauduttu siihen, että leiri pitäisi jättää ja elinkelvottomat tuhota. (K, 299.)

Naisen ruumiin materiaalisuuden ajatus täydentyy, kun kaikki todisteet humanisuutta koettelevasta toiminnasta pyritään hävittämään vankileirin sulkemisen myötä. Edellinen lainaus kuvaa, kuinka tahallisesti sairaiksi tehdyt naiset rinnastetaan elinkelvottomiksi eli toisin sanoen jonkin sellaisen todistajaksi, josta ei tahdota jättää muistijälkiä. Tässä konkretisoituu *Kätilön* yhteiskunnan arvohierarkia. Kieltämisen ja torjumisen politiikan

seurauksena lihalliseen ruumiiseen kohdistetaan *Kätilössä* eritasoisia vallankäytön menetelmiä, joilla vaikutetaan ruumiin hallinnan kautta myös ihmisen mieleen.

Tuottava valta

Foucault'n mukaan valta on kaikkialla – myös ihmisen ruumiillisuudessa. Ihmisen ruumiiseen kohdistuvien suoranaisten rangaistusten ja kidutuskäytäntöjen poistuttua 1800-luvun aikana valtaa tahdottiin toteuttaa uusin keinoin: sitä alettiin kohdistaa yksilön vapauteen. Rangaistusjärjestelmä keskittyi siis riistämään yksilöltä sen automaattisia oikeuksia. Omissa yhteiskuntarakenteissamme rangaistusten erilaiset järjestelmät ja ilmenemismuodot kuuluvat eräänlaiseen ruumiin poliittiseen ekonomiaan. Tällä Foucault tarkoittaa sitä, että perimmäisenä on aina kysymys ruumiista ja sen voimavaroista: ruumiin hyödyllisyydestä, tottelevaisuudesta, voimien jakamisesta ja alistamisesta. (Foucault 2014, 18, 38–39.)

Kätilön maailmaa voidaan analysoida edellä kuvattua mallia hyödyntäen. Vaikka sota luo jo itsessään rajoittavan kehikon ihmisen elinpiiriin, tämä ei riitä Villisilmälle. Kärventävän rakkautensa perässä hän järjestää itsensä töihin saksalaisten ylläpitämälle vankileirille Titovkaan, joka toimii ikään kuin omana yhteiskuntanaan varsinaisen sisällä. Valta näyttäytyy siellä toissijaistavana: ihmiset jaotellaan kansallisuuden mutta myös sukupuolen perusteella. Vaikka romaanin päähenkilö nauttii suomalaisuutensa ansiosta aluksi etuoikeutettua kunniaa, hänen tietoisuuteensa hiipii heti porttien sulkeuduttua mahdollisuus omasta haavoittuvuudesta: ”Sen näin itekin, että jokaisessa neljässä kulmauksessa oli paalutettu torni ja valonheittimet. ’Sieltä me näemme jos pikkuneiti yrittää karata’, kiusoitteli Herman Gödel ja punastuin.” (K, 57.) Leirillä on ennen kaikkea kyse ruumiinvoimista, niin miehen kuin naisen. Näiden voimien hyödyllisyys jaetaan kuitenkin sukupuolittuneesti: mies on taidoiltaan ja fyysisiltä voimavaroiltaan oivallinen työntekijä, ja nainen välineellistetään leirin kookeskukseen, Operaatio Navettaan, palvelemaan ihmiskuntaa korkeampaa yhteiskunnallista tavoitetta varten.

Biovalta on Foucault'n käsite, joka yhdistää vallan ruumiillisuuteen. Biovalta toimii päinvastaisesti kuin perinteiseksi ymmärretty negatiiviskaikainen juridis-diskursiivinen valta: edellä mainittu ilmenee hyvää tarkoittavana ja tuottavana, mutta on

itse asiassa syvälle ulottuva sosiaalisen kontrolloinnin muoto. Valta näyttäytyy kaikissa sosiaalisissa suhteissa ja toimii yksilöiden ruumiiden kautta sekä objektivoi tämän ruumiin muokkaamalla sitä omiin tarkoituksiinsa sopivaksi. (Oksala 1997, 170.) Tämän kaltainen disipliini¹ eli harkittua manipulointia käyttävä valtatyyppi ilmenee läpi *Kätilön* ajallisen jatkumon. Disipliinin lihallista henkilöitymää edustaa leirin komentaja Herman Gödel, joka perustelee omia eettisesti arveluttavia valintojaan ylemmän tason määräyksillä. Todellisuudessa omasta asemastaan haltioitunut, diktaattorimaisesti toimiva mies on oivallinen esimerkki siitä, miten valta toimii negatiivisena ja sokaisevana:

Kyynleet sumensivat silmiäni, ja kaaduin portaisiin. Kieli osui siihen kohtaa, jossa etuhampaat olivat sijainneet. Jos vain pystyisin puhumaan. Vedin matkalaukusta lottapukuni ja aloin riisuutua vanginmekosta niin että reidet lotisivat ja raskaudesta turvonnet rinnat kiljuivat. ”Fräulein Schwester”, Herman Gödel oli ilmestynyt taakseni. Kohotti Ludigeriaan: ” Ei kai tässä niin kiire ole.” ”Mmie mehen”, sanoin hampaattomalla suullani. Se ei kuulostanut vakuuttavalta. ”Huorat hiljaa kun SS-Hauptmansführer puhuu”, Herman Gödel ennemminkin hilpeili kuin käski, ja löi sitten ennemminkin tavan vuoksi kuin lyömisen ilosta. (K, 300–301.)

Kuten Martin Kusch (1993, 149) toteaa Foucault’n vallan kenttää analysoidessaan, useat pakottavat uhkaukset kohdistetaan suoraan ruumiiseen, jolloin tilanteen kaksi osapuolta ovat fyysisessä kosketuksessa toisiinsa. Pakottajan tarkoituksena on saada uhri huomaamaan, että poikkeava käytös huomataan välittömästi ja että siitä seuraa rangaistus. Itsestään selvästi voidaan olettaa, että tämä rangaistus on pääasiassa ruumiillinen: vangitseminen tai surmaaminen. Kun Villisilmä saapuu Titovkaan, hänelle annetaan hienovaraisia vihjauksia, kuinka hänen tulee leirillä käyttäytyä säilyttääkseen oman paikkansa arvottavassa hierarkiajärjestyksessä. Vaikka hän on näennäisesti kunnioitetussa ja koskemattomassa asemassa, hänelle vihjataan piilotetusti, että hän on toissijainen, eli nainen miehisen vallan alla. Villisilmän kapinahengen nostaessa päättään kuvaan astuu ensin seksuaalisen vihjailun politiikka. Tämän vihjailun vastustaminen johtaa lopulta eri tapahtumaketjujen välityksellä sanallisesta ahdistelusta väkivaltaan ja lopulta seksuaaliseen hyväksikäyttöön, minkä jälkeen valinnan mahdollisuutta ei enää tarjota. Viimeisenä rangaistuskeinona kajotaan itse kehoon, johon pysyvä muistijälki palaa kuin poltinmerkki.

¹ Ks. lisää disipliinistä esim. Foucault (2014) tai Oksala (1997).

Naisen ruumis ei ole hänen omansa

Nainen näyttäytyy sodan aiheuttamaa poikkeustilaa hallitsevalle patriarkaatille ruumismateriaalina ja objektivoituna hyödyn välineenä, jonka oman seksuaalisen halun mies kokee vieraaksi ja pelottavaksi. Näin Villisilmää kuvailee Johannes, jolle naisen häpeilemätön halu esittäytyy alussa toisaalta kiehtovana, toisaalta pimeänä ja tunnistamattomana:

”Ja vaikka vielä näinkin hahmossasi tuon hyväntekijän, puhtaan ja koskemattoman, näin tämän samalla ikään kuin sulautuvan ja katoavan varjoihin, ja tilalle kasvoi toinen olento, pelottava, tuliolkainen. Se kasvoi ja kasvoi ja täytti pian koko huoneen, sen silmät savusivat ja ihon paikalla oli pelkkää paljasta lihaa.” (K, 143.)

Catherine MacKinnonin mukaan sukupuoli merkitsee samaa asiaa kuin valta: miehisuus ja naiseus luodaan tilanteittain yhdistelemällä eroottisia assosiaatioita vallan ja alistamisen muotoihin (ks. Julkunen 1997). Saman ajatuksen hahmotteli aikaisemmin myös Foucault, jonka mukaan vallan rakenteet määrittelevät ruumiillisen sukupuolen. On siis huomattava, ettei ole olemassa luonnollista ruumista tai sukupuolta, vaan ne määrittyvät kulttuurisesti ja ovat sidoksissa vallan kontekstiin (Oksala 1997, 169, 171). Valtasuhteet ja sukupuoli voidaan nähdä yhtäläisiksi siinä, että kumpaakin pystytään ylläpitämään vallan mekanismien avulla: väkivallalla, (nais)ruumista nöyryyttämällä ja seksuaaliseen koskemattomuuteen kajoamalla, kuten raiskaamalla (Julkunen 1997, 49). Näin naiseus esineellistetään, ja tämän kehon merkityksestä päättää joku muu kuin nainen itse. Operaatio Navetassa objektivointi toteutuu aukottomasti, mutta toisaalta nimihenkilö on ajautunut osittain omien valintojensa takia tilanteisiin, joissa hän on rakkautensa tähden alistunut tietoisesti vallan käytettäväksi:

[S]inusta ei ollut syöksymään ilmojen halki vihollisten pesäkkeisiin, ei sinusta muuhun ollut kuin ruikkaamaan latinkisi ensin Lispettiin, sitten minuun etkä vastuuta ottanut kummastakaan vaan ryhdyit kaivamaan kuoppia, tallentamaan tuhottuja, valottamaan väkivääriä, makaamaan parakin katolla ja laskemaan tähtiä, tässä sinulle tietoa rakkaudesta: Minä olen tappanut, nöyrytynyt, kontannut maailman mudassa sinun vuoksesi. Minua on väärinpidelty. Minun hampaattomaan suuhuni on tungettu vieraita elimiä [--]. [M]inua on lyöty, syljetty ja häpäisty. Olen pettänyt ja tullut petetyksi. Olen hylännyt Jumalani ja hän on hylännyt minut [--]. Sinun vuoksesi olen valmis kaikkeen. Sinun vuoksesi olen valmis kuolemaan nyt. (K, 328–329.)

Kätilössä naisiin kohdistuva valta toteutuu projektin taakse piilotetun fyysisen ja seksuaalisen väkivallan keinoin. Sotatila luo poikkeuksellisen ilmapiirin, jossa normaalit lainalaisuudet peittyvät hallitsemisen ideologian alle. Esimerkiksi raiskaukset, jotka leirillä tapahtuvat, eivät ole yhteiskunnasta irrallisia mielenhäiriöitä vaan yksi hallitsemisen äärimmäisistä keinoista. Raiskauksen perustana voidaan katsoa olevan valtarakenne, joka perustuu yhteiskunnassa vallitsevan sukupuolen hegemonisuuteen ja oikeutukseen toisen ihmisen ruumista kohtaan (Pollari 1994, 81). Ruumiillinen väkivalta voidaan nähdä teoksen todellisuuden ilmentymänä, ei niinkään päämääränä. Se on leirillä toteutettavan politiikan sanattomasti ja yhteisesti hyväksytty keino, jota perustellaan kuria tottelevien miesten tarpeilla. Nainen esineellistetään vallan monipolvisessa järjestelmässä tavoiteltavaksi palkinnoksi maskuliinisen subjektin toivotulle käytökselle.

Yhteiskunnallisesta hierarkiasta johtuva vahvemman yksilön valta heikompaan yksilöön hyväksytään, ja siitä syystä siihen liittyvä väkivalta sivuutetaan (Husso 1994, 140). On todettu, että seksuaalisen vallankäytön yhteydessä naiset jaetaan usein kaksinaismoralistisesti hyviin ja pahoihin: käsitys siitä, että ainoastaan tietynlaiset naiset tulevat raiskatuksi, pitää yllä seksuaalikulttuurimme illuusiota (Pollari 1994, 83). Romaanissa naisia ei kuitenkaan jaotella tämän perusteella, vaan ajatus kietoutuu enneminkin naiseuden kokonaisvaltaisen olemassaolon kuin yksilön seksuaalimoraalin ympärille:

Nyt minunkin hiuksistani ommeltaisiin sukankärkiä sukellusveneen miehistölle. [--] Hiukseni sekoittuisivat bulgarialaisiin, juutalaisiin, ukrainalaisiin, liettualaisiin, egyptiläisiin, mustalaisiin hiuksiin. Jos oikeus tapahtuisi, kaikkien maailman naisten hiukset kudottaisiin yhteen ja ne levittäytyisivät aavikoiden, metsien ja kylien ylle syyttävänä, harmajana seittinä. Ajattelin: jos kuolen, kuolen. (K, 287.)

Ajatus naisesta ja naisellisuudesta representoituu yhtenäisenä ja kasvottomana massana. Vaikka Riitta Jytilä (2015, 149) kirjoittaa, että romaanin seksuaalisen väkivallan uhreiksi joutuneet naiset kuvataan toimijoina, rajoittuu tämä toimijuus oman tulkintani mukaan pääasiassa päähenkilöön. Pinnan alla kytevä ja aistittava, konfliktia odottava tunnelma taustoittaa naisen asemaa läpi sen juonellisen kulun, jonka kärjistyessä yksikään nainen ei vallan koneiston silmissä nouse toista korkeammalle.

Operaatio Navetta, ruumiinvallan tyyssija

Miltä kuulostaa, kun ihmisen hampaat lyödään kurkkuun? Minun pitäisi tietää, mutten muista. Kummallista, että sellaisen voi unohtaa. En muista edes, tunsinko kipua. Varmastikin. Muistan vain häpeän ja yhtäkkisen ymmärryksen siitä etten ollut koskematon. Johon ei ole kajottu, ei voi ymmärtää. (K, 276.)

Foucault (2014, 41) on käsittänyt vallan toiseen ihmiseen ennen kaikkea strategiaksi ja taktiikaksi, jota ei ole tietyllä ihmisellä tai ryhmällä luonnostaan vaan joka syntyy toiminnasta. Valtasuhteet eivät siis koskaan näyttäydy yksiselitteisinä, vaan ne ovat alati jännittyneessä tilassa. Voidaankin sanoa, että tietynlaisesta koskemattomuudesta nauttinut Villisilmä päätyy lopulta tilanteeseen, jossa konflikti kärjistyy siihen pisteeseen, että häntä ei nähdä enää mahdollisuutena vaan pikemminkin uhkatekijänä korkeimmille tahoille. Näin ollen valta-asema keikahtaa hetkessä päälaelleen. Kuten Foucault on todennut, valtasuhteet eivät toimi yksiselitteisesti eivätkä noudata mitään ennalta sovittuja kuvioita. Niiden dynaamisuus puoltaa ajatusta siitä, että vallan sen hetkisen ylläpitäjän on tehtävä jatkuvasti töitä oman hierarkkisen sijoittumisensa takaamiseksi.

Operaatio Navetta on alun alkaen huolellisesti piiloteltu paikka, jonka varsinainen tehtävä selviää Villisilmälle suhteellisen myöhään: ”Tämä oli nyt Operaatio Navetta ja se, mitä olit koettanut minulta salata. Jotakin huvia pitää miehillekin olla”. (K, 212.) Leirille järjestetyt naisvangit lähetetään Navettaan ”ompelemaan hiuksistaan säkkejä ja sukanvahvikkeita Barentsinmeren sukellusvenemiehille” (K, 83). Todellisuus on kuitenkin toinen: Herman Gödel pakottaa pistämään naisiin erilaisia lääkkeitä, joissa Villisilmä epäilee olevan koleraa tai ruttoa, koska naiset kuolevat nopeasti rokotteen pistämisen jälkeen. Kokeita kutsutaan ”sodan yleiseksi käytännöksi” (K, 213), ja niistä kehutaan olevan hyötyä koko tulevaisuuden sivilisaatiolle. Sikiöt, jotka lähdetään luottovankien ja leirin palkitsemisjärjestelmää käyttävän miehistön raiskaamista naisista, Gödel säilöö läpinäkyviin purkkeihin ja asettaa hyllynreunalle ihailtaviksi. Valta on leirillä näennäisesti yksisuuntaista ja ylhäältä alaspäin suuntautuvaa: ”Saatana saa vain harvoin tosi palkkansa tässä maailmassa tai ainakin saa pitää kemujaan aivan liian kauan. Liian kauan juuri siksi, että heikot ja sodasta huumautuneet ihmiset eivät hoksaa ruveta vastahankaan.” (K, 213.)

Operaatio Navetta nimenä luo tietyn assosiaation naisen asemasta: Navetan voi katsoa symboloivan eläimellisyyttä, joka kohdistetaan naisten luontoon. Nimen perusteella nainen vertautuu lehmään, jota pidetään yleisesti hyödyllisenä tuotantoeläimenä. Operaatio Navetassa ihmisruumiin hyväksikäyttö kytkeytyy foucault’laisittain ajateltuna vallan taloudellisiin kerrostumiin, jossa ruumis nähdään vallankäytön ja erilaisten hallintatoimien näkökulmasta nimenomaan tuotantovoimana. Tosin romaanissa tämä tuotantovoimana oleminen tarkoittaa passiivista alistumista ja ohjeiden noudattamista, sillä naisten ei anneta tuottaa tai omistaa mitään omaa – ei edes lapsiaan.

Operaatio Navetassa kulminoituvat romaanin ruumiillisen ja henkisen vallankäytön mahdollisuudet. Leirin koko julmassa olemuksessa Navetta on pahan pesäke, jossa ei ole sijaa ihmisyydelle tai moraalille. Siellä valtasuhteet saattavat vaihtua hetkessä, kun kättilöstä tulee sikiönpäästäjä ja sikiönpäästäjästä uhri. Martin Kusch (1993, 148) on Foucault’n vallan teoriaa tulkitessaan kirjoittanut, että erilaiset manipulaation muodot saavat ruumiin toimimaan halutulla tavalla ilman, että uhrin tarvitsee ajatella mitä tekee. Jopa silloin, kun vallankäytön kohde alkaa ajatella omaa toimintaansa, hänen ruumistaan tarkkailevat tahot ovat jättäneet jälkensä tämän tapaan ajatella. ”Mitä minä siitä piittasin, jos vartijat ja luottovangit niitä [naisia] astuivat?” (K, 213), kysyy Villisilmä itseltään työskennellessään Operaatio Navetassa. Silmiensä ummistaminen todellisuuden tapahtumilta on yksi ihmisen puolustusmekanismeista ja tavoista sulkea itsensä epämiellyttävän tilanteen ulkopuolelle. Sotavankien raa’asta kohtelusta on tosielämän tilanteissa todettu, että uhri pyritään epäinhimillistämään, jotta väkivallanteko häntä kohtaan olisi helpompaa. Eläimellistetty ihminen on helpompi surmata kuin joku, joka on oman itsen kaltainen. Vika on siis tämän kaltaisen ajattelun mukaan aina uhrissa, sillä jos tämä ei olisi asettanut itseään uhrin asemaan, olisi hän todennäköisesti välttynyt julmalta kohtaloltaan. (Siltala 2006, 64.) Operaatio Navetan kohdalla naisilta riistetään oikeus omaan itseen: hiukset keritään kuin eläimeltä, alastomat kehot luokitellaan kuntonsa mukaan ja henkilökohtaiset tavarat hävitetään. Heistä luodaan yhtenäinen massa, jolla on yksi yhteinen tavoite: toimia välineellisinä ja kuuliaisina ruumiina.

Pelkkä sana *sota* tuntuu itsessään oikeuttavan kaikki nämä hirmuteot, joita teoksen maailma eteemme maalailee. Se on syy ja perustelu sille hetkelle, jolloin

tavallinen ihminen päätyy tekemään hirmutekoja, raiskaamaan ja aiheuttamaan muille kärsimystä. Sodassa tilanteet ja roolit tulevat valmiiksi annettuina, ja tästä pelistä poistumisen hinta saattaa olla korkea (Siltala 2006, 64). Vaikka romaanin (mies)henkilöhahmoista maalaillaan humanisuudesta irtautunutta kuvaa, on mielenkiintoista pohtia, johtuuko tämä epäinhimillisyys ihmisluonnosta vai sodan luomasta ympäristöstä.² Siltala (mp.) kirjoittaa, että ryhmässä vastuu jakautuu suuremmalle joukolle, jolloin yksilö lakkaa valvomasta omia toimiaan. Pohjimmiltaan hän saattaa tietää, mikä on oikein, mutta menettelee tilanteessa päinvastaisella tavalla.

Raiskaajasotilaita tutkinut Lisa S. Price on todennut, ettei rikoksia tulisi sivuuttaa lukitsemalla niitä käsittämättömän julmuuden tai täydellisen epänormaaliuden piiriin, vaikka ruumiilliseksi määritelty subjekti esittäytyykin maailmalle ja toiselle ihmiselle toimintansa kautta (ks. Pohjola 2014, 56). Julmia tekoja tekevät tai lähtökohtaisesti hyviksi mielletyt ihmiset eivät alun perin näyttäydy romaanissa hyvinä tai pahoina, vaan he saavat merkityksensä vasta omien tekojensa jälkeen. Kuten Riitta Jytilä (2015, 149) kirjoittaa, Villisilmä on moraalisesti ristiriitainen henkilöhahmo, jota ei voi lokeroida ajattelutapansa perusteella suoranaisesti hyväksi tai pahaksi. Näin ollen oman itsen tuottama merkitys tulee todeksi lähinnä sen perusteella, millaisia valintoja henkilö oman matkansa varrella tekee ja miten nämä toimet vaikuttavat muiden henkilöiden todellisuuteen ja kohtaloon.

Naisen moraali ja vastarinnan mahdollisuus

Teoksen naishahmoista oman ihmisyytensä kanssa vastakkain joutuu pääasiassa Villisilmä itse, joka päätyy laventamaan omaa moraaliaan ja alkaa toisintaa samankaltaista valtaa, jota teoksen mieshahmot toteuttavat. Operaatio Navetassa työskentelylle ei anneta vaihtoehtoa, mutta valinnat, joita hän siellä tekee, murentavat mahdollisuutta taistella patriarkaalista valtaa vastaan. Toisaalta teoksen päähenkilön tekoja on pyritty selittämään hengissä selviämisen ehtoina ja symbolisesti tärkeän käännekohdan, oman raskauden suojelun, näkökulmasta. Rakkauden

² On huomattava, että hierakisesti jäsentyneitä rakenteita on hahmoteltavissa myös teoksen mieshahmojen joukosta, jolloin esimerkiksi kansalaisuus tai sotilasarvo määrittävät voimakkaasti henkilön asemaa. Näin ollen teos rakentaa sekä miesten ja naisten välisiä että naisten keskinäisiä ja myös miesten keskinäisiä suhteita ja konflikteja. Tämä olisi myös mielenkiintoinen tutkimusaihe, mutta en paneudu aiheeseen tässä artikkelissa tarkemmin.

konkretisoituminen lapsen muodossa motivoi sitä itsekkyyttä, joka Villisilmässä nousee esiin. (Pohjola 2014, 55.)

Villisilmän moraalinen romahdus alkaa viimeistään silloin, kun hän kantaa omin käsin suojeluksessaan olleen nuoren kolttatyttö Mashan Operaatio Navetan syövereihin:

Suomen ja Saksan välille oli syttynyt sota. ”Ei auta. Pistä tyttö valmiiksi. Täällä vallitsee nyt ihan eri lait.” [--] Mistä olisin voinut tietää kenen sanelemia nämä uudet lait olivat? Keneltä olisin voinut kysyä? [--] Jos Masha huutaisi, kirkuisi ja potkisi kun sitä vietäisiin Operaatio Navettaan enkä sille mitään mahtaisi. Ainoa puolustukseni on, että ne olisivat tehneet silloin sille vielä pahempaa. Että yritin suojella tyttöä viimeiseen saakka, siinä Luoja olkoon todistajana. Että yritin suojella sitä haurautta. (K, 256–257.)

Villisilmä pyrkii selittämään oman moraalisen ajattelunsa muutoksen ulkopuolisen henkilöhahmon syyksi, vaikka sisimmässään tietää sen olevan väärin: ”Ilman Mashan leijaa kaikki olisi kumminkin voinut mennä toisin. Minulla olisi hampaani tallella ja hiukset päässäni. En koskaan olisi joutunut Operaatio Navettaan töihin. Mutta nyt tietysti valhettelen.” (K, 204.) Todellisina motiiveina toimivat niin ajatus pakosta kuin sodassa käytettyjen keinojen hyväksyminen osaksi ihmisten toimintaa. Samalla puolella vaakakupissa painaa oma henkiinjäämiskamppailu. Siltala (2006, 65) kirjoittaa, että oman kuoleman mahdollisuus, etenkin sotatilanteessa, on yleensä torjuttu. *Kättilössä* siihen on asennoiduttu, ei niinkään itsen, vaan jonkun toisen puolesta ja motivoimana. Selviytymistaistelua ajaa eteenpäin mahdottomaksi luultu raskaus, jonka varjoissa kummittelee mustasukkaisuus toista naista kohtaan. Näkkälän Lisperetti, ”Suomen Greta Garboksikin” tituleerattu, naiiviutta kuvastava nainen odottaa Johanneksen lapsia. Se mitä Villisilmä näille sikiöille tekee, voidaan tulkita yhteissummaksi organisaation tarjoamalle väkivaltaistamisen kulttuurille ja Siltalan (2006, 65) ajatukselle siitä, että tavallisimmankin ihmisen asettaminen vanginvartijan – tässä tapauksessa omakohtaisesti koetun ylemmän auktoriteetin – rooliin, riittää raaistamaan tasapainoisimmankin persoonan:

Minussa on aina ollut voimaa. Saatan taltuttaa kuohitsemattoman hirvasporon milloin tahansa. Lissun sikiöstä ei ollut minulle mitään vastusta. [--] Jokin minussa silloin ratkesi, en tiedä mikä. [--] Kuinka Lissu olikaan kaunis siinä hurmeissaan maatessaan ja sillä siunaaman Saatananavustamalla hetkellä minun tumma sieluni vannoi, että jos joku sinulle lapsen saisi niin se olisin minä. Tekisin sinun eteesi mitä vain enkä antaisi armoa kenellekään. Repäisin irti toisenkin sikiön. (K, 281–282.)

Naisiin kohdistuva väkivalta mielletään usein maskuliiniseksi voimaksi. Kulttuurin hierarkia, yhteiskunnallinen ja symbolinen järjestys, jossa naisen paikka on marginaalissa ja miehelle alisteinen, on vallitseva yleinen käsitys järjestyksestä. Naisiin kohdistuva fyysinen väkivalta voidaan nähdä osana edellä mainitun järjestelmän uusiintumista, jossa väkivallan harjoittajalle feminiinisyys ja siihen liitettävä seksuaalisuus ovat jotakin, joka horjuttaa hänen sisäistämäänsä järjestyksen mallia. (Husso 1994, 139.) *Kättilön* luoman naismassan seasta on kuitenkin osattava erottaa nainen yksilönä, viime kädessä omien tekojensa vastuunkantajana. Vaikka nainen nähtäisiin yleisellä tasolla patriarkaliselle järjestykselle alisteisena, myös naisten keskuudesta löytyy hierarkkisesti jäsentyneitä rakenteita. Villisilmä päättää ottaa ohjat omiin käsiinsä ja käyttää oman ammattinsa mukanaan tuomaa valtaa kilpailijaansa ja toteaa: ”Sota on saanut minusta otteen.” (K, 283.)

Michel Foucault’n valtakäsityksen olennaisena osana on ajatus vastarinnan mahdollisuudesta, mikä on ruumista käsiteltäessä hyvä ottaa huomioon. Vaikka valta olisikin ylhäältä alaspäin suuntautuvaa, näissä suhteissa on aina vuorovaikutteinen jännite, joka sisältää ajatuksen vastarinnasta. Valta ja vapaus eivät näin ollen näyttäydy toisiaan poissulkevinä käsitteinä, vaan Foucault’n mukaan valta määrittyy toimintana, jossa subjekti valitsee eri tapojen joukosta tavan toimia. Tällöin vapaus ja valta limittyvät keskenään. (Ks. Tiisala 2014.) Vastarinta henkilöityy Villisilmän hahmoon, joka on valmis tekemään mitä vain suojellakseen rakastaan ja tulevaa lastaan. Hän on teoksen henkilö, joka suostuu alistettavaksi mutta uskaltaa vastustaa hirmujohtaja Gödeliä. Hän on toisista huolehtiva ja toisia satuttava. Hän on suora tekojensa seurausten kantaja, jolle selviytyminen ei ole ainoastaan vaihtoehto vaan suoranainen pakko. Tämä korostaa valtasuhteiden dynaamista luonnetta ja sitä, ettei valta ole koskaan täysin saumatonta. Kenenkään ei ole mahdollista harjoittaa valtaa yksipuolisesti toisen ihmisen yli, vaan suhteessa piilee aina vastarinnan siemen (Reuter 1997, 154). Samalla täytyy muistaa, että Foucault’n mukaan valtasuhteista irtautuminen on ajatuksena mieletön, sillä tämä merkitsisi täydellistä eriytymistä muista tai toimimista suhteissa, joissa toinen ei voi lainkaan valita, kuinka reagoi toisen toimintaan (ks. Tiisala 2014). *Kättilön* nimihenkilö ei esittäydy tahdottomana marionettina vaan ajattelee, valitsee ja toimii ruumiinsa ja intuiutionsa voimalla.

Villisilmän voidaan katsoa naisena aiheuttavan vastarintaa jo pelkillä olemassaolonsa tavoilla. Hänellä on ammattinsa suoma mahdollisuus suhteelliseen vapaaseen liikkumiseen. Lisäksi hän edustaa ronskia ja lihallista naista, ajalleen epätyypillisen avointa ja häpeilemätöntä seksuaalista luonnetta. Tämä seksuaalisuus liitetään kuitenkin voimakkaasti neitseelliseen tietämättömyyteen ja kaiken alleen jättävän intohimon tunteisiin. *Kätilössä* esiintyvä halu kuvataan rakkauteen liittämisen lisäksi myös suhteessa vallankäyttöön ja seksuaaliseen väkivaltaan, minkä johdosta se representoituu vastakkaisena ilmiönä länsimaiselle käsitykselle rakkaudesta (Pohjola 2014, 48). Individualistinen pyrkimys omasta itsestä huolehtimiseen ja itsensä tuntemiseen sivuutetaan ajoittain jonkun toisen vuoksi; ihmisen luontaista itsesuojeluvaistoa horjutetaan asettumalla tietoisesti vaaralle alttiiksi.

Vastarinnan idea hahmottuu lähes kaikissa Villisilmän ja miesten välisissä vuorovaikutussuhteissa. Kissa ja hiiri -leikki Herman Gödelin kanssa altistaa hänet jatkuvalle väkivallan uhalle, ja kamppailu Johanneksen kiintymyksestä kärjistää suhteen muihin henkilöihin. Valtasuhteet ovat useimmiten päämääräsuuntautuneita, mutta täytyy ottaa huomioon, etteivät ne ole koskaan täydellisesti subjektin määrättävissä (Reuter 1997, 154). Tämä korostaa ajatusta, ettei valtaa voi omistaa, vaan sitä täytyy hallita ja ylläpitää tietyin strategisin liikkein. Päinvastoin kuin voisi luulla, vallan mukanaan tuomat suhteet luovat merkityksellisen subjektin eivätkä ole yksittäisten subjektien tahdon ilmaisuja (mp.). Villisilmän tapauksessa vastarinnan harjoittaminen ja leirin sääntöjen rajamailla liikkuminen syrjäyttää hänet hetkessä oman asemansa hallitsijasta uhrin rooliin. Tämä puoltaa ajatusta, että valtasuhteet todella luovat merkityksiä yksilön näkökulmasta, mutta on huomioitava, että Reuterin esittämä ajatus tahdon ilmaisusta on ristiriitainen. Mashan tapauksessa päähenkilö pystyy perustelemaan omaa toimintaansa valtasuhteiden pakottavan luonteen takia, mutta surmatessaan Lispetin sikiöt hän on tehnyt valinnan omien tunteidensa pakottamana. Vaikka taustalla voidaan nähdä naisten sisäinen hierarkia, kyseessä on silti yksilöllinen päätös. Voidaan siis todeta, että vaikka valta-asetelmat ovat hallitsevassa asemassa romaanin merkitysten tuottajina, on taustalta hahmoteltavissa henkilökohtaisia ratkaisuja, jotka perustuvat ennen kaikkea subjektin omiin valintoihin.

Vaikka päähenkilön toimia ohjaavat tunteiden pakottavuus, mustasukkaisuus ja myös hänen oman selviytymisensä mahdollisuudet, hän tiedostaa toimintansa

vääryyden ja irrallisuuden yleisistä normeista: ”Kaikki muut suhtautuivat minuun avoimen vihamielisesti, olinhan pelätty ja kammottu Fräulein Schwester, joka sieppasi sikiöt kohduistaan ja antoi kaiken pahuuden tapahtua” (K, 286). Villisilmän elämässä olennaisena osana ollut uskonnollisuus ohjaa omalta osaltaan hänen käyttäytymistään. Hän uskoo Jumalan rangaistukseen, anteeksiantoon ja kaikkinäkevyyteen, mutta on kuitenkin valmis hylkäämään tämän kaiken saavuttaakseen tavoitteensa, unelmiensa miehen.

Lopuksi

Katja Ketun *Kättilö* pureutuu vallan järjestelmiin ja ruumiin olemassaolon tapoihin. Romaani asettaa naisen kehon maskuliinisen katseen kohteeksi ja fyysisen vallankäytön välineeksi. Valta katsomiseen ja koskettamiseen siirtyy Titovkassa ylemmälle tasolle. Naisesta tulee ruumiillinen ilmentymä, jolle korkeampi taho – mies – on määrännyt oman tehtävänsä. Teoksessa ihmisten tekemiä valintoja selitetään sodassa yleisesti käytetyillä keinoilla. Kokemus näistä muodostuu hyvin subjektiiviseksi. Keho heijastaa niin yksilön sisäistä maailmaa kuin ympäristön sille asettamia vaateita. Konkreettiseen kehoon kohdistettavat vallan muodot jättävät jälkensä henkilön tapaan muistaa, toimia ja harkita liikkeitään. Ihmisen mieltä ja ruumista ei ole mielekästä jaotella erillisiksi toimijoiksi, vaan ne toimivat yhteistyössä ilmentyen fyysisen ruumiin muodossa.

Naisen ruumis on lähtökohtaisesti ajalleen tyypillisten kulttuuristen ja yhteiskunnallisten järjestelmien tuotos, jonka tarkoituksena on toimia välineellisenä objektina ihmisen kokeilunhalulle ja julmuudelle. Kulttuurit ovat aikojen saatossa ehdollistaneet naisruumiin pelottavaksi ja tottelemattomaksi, jolloin siitä tulee myös alistettava ja kuriinpantava. *Kättilössä* vallan poliittinen anatomia toteuttaa tehokkaalla tavalla naisruumiin erilaisia hallintatapoja. Kurin avulla tuotettu foucault’lainen kuuliainen ruumis syntyy, kun valtaapitävät riistävät oikeuden omaan kehoon ja vapauteen. Nainen määritellään osaksi prosessia ja tuotantoa, jolloin yksilöllisyys ja persoonallisuus häivytetään ja tilalle luodaan kasvottomien kehojen joukko.

Ruumis on oivallinen vastarinnan ilmaisija mutta samanaikaisesti myös vallankäytön konkreettisin alue. Romanin nainen ei kuitenkaan pitäydy täydellisesti maskuliinisen järjestyksen hallinnan alaisena vaan päätyy toteuttamaan omaa

projektiaan muun vallankäytön varjolla. Lopulta nainen asettuu toista naista vastaan kyseenalaisin keinoin. Mustasukkaisuuden ja halun riivaama päähenkilö asettaa itsensä muihin saman sukupuolen edustajiin verrattuna korkeammalle jalustalle oikeuttaen itselleen kaksinaismoralistisen aseman päättää toisten kohtalosta – elämästä ja kuolemasta. Tämä noudattaa fenomenologista ajatusta siitä, että vaikka ihminen on loppujen lopuksi omien tekojensa subjekti, on hän myös toisten tekojen toisintaja. Teoksessa moraalisia ongelmia ei pyritä kieltämään, mutta niitä perustellaan ympäristön luoman poikkeustilan keinoin: ”sota on saanut minusta otteen” (K, 283).

Kätilö todistaa ruumiin kestävyyttä, kun se toimii yhteistyössä henkisten voimavarojen kanssa. Kehoon kohdistuvaa kipua voi kestää suhteellisen kauan, kun päämäärä on selvänä mielessä ja toivo pysyy yllä. Ruumiiseen kohdistuva valta vaikuttaa teoksen maailmassa kaikilla tasoilla niin kielellisesti kuin kokemuksellisesti ja hyödyntää näiden vuoropuhelua taitavalla tavalla, valjastaen ja muokaten ihmiskehon omiin tarkoituksiinsa sopivaksi toimijaksi.

Lähteet

Kohdeteos

Kettu, Katja 2011. *Kätilö* [=K]. Helsinki: WSOY.

Tutkimuskirjallisuus

- Ahokas, Tiina 2005. ”*Naisen ruumiin sentit ovat yhtä tärkeitä kuin valtion rajat.*” *Ruumiillisuus Sofi Oksasen Stalinin lehmissä ja Anja Kaurasen Äidissä ja koirassa*. Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/93017/gradu00766.pdf?sequence=1> (1.6.2016.)
- Foucault, Michel 2014. *Tarkkailla ja rangaista*. (*Surveiller et punir*, 1975.) Suom. Eeva Nivanka. Helsinki: Otava.
- Heinämaa, Sara, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas 1997. Lähtökohtia. Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas (toim.), *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Tampere: Gaudeamus, 7–23.
- Husso, Marita 1994. Parisuhdeväkivalta ja pahoinpidelty ruumis. Sara Heinämaa & Sari Näre (toim.), *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*. Tampere: Gaudeamus, 130–145.

- Immonen, Paula 2003. Tekstin kudokset ja ruumiin punokset. Pirjo Lyytikäinen & Päivi Tonteri (toim.), *Romaanihenkilön muodonmuutoksia. Kuusi kirjoitusta henkilökuvauksesta*. Helsinki: SKS, 129–154.
- Jokinen, Eeva, Marja, Kaskisaari & Marita, Husso 2004. Ruumiin taju. Rakenteet, kokemukset, subjekti. Eeva Jokinen, Marja Kaskisaari & Marita Husso (toim.), *Ruumis töihin! Käsité ja käytäntö*. Tampere: Vastapaino, 7–15.
- Julkunen, Raija 1997. Naisruumiin oikeudet. Eeva Jokinen (toim.), *Ruumiin siteet. Tekstejä eroista, järjestyksistä ja sukupuolesta*. Tampere: Vastapaino, 43–65.
- Julkunen, Raija 2004. Sosiaalipolitiikan ruumis. Eeva Jokinen, Marja Kaskisaari & Marita Husso (toim.), *Ruumis töihin! Käsité ja käytäntö*. Tampere: Vastapaino, 17–41.
- Jytilä, Riitta 2015. Kuvittelun keinoin. Sodasta kertominen ja muistamisen mahdollisuus Katja Ketun romaanissa *Kätilö*. Viola Parente-Capková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli & Kati Launis (toim.), *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*. Turku: Turun yliopisto, 133–155.
- Kusch, Martin 1993. *Tiedon kentät ja kerrostumat – Michel Foucault’n tieteentutkimuksen lähtökohdat. (Foucault’s Strata and Fields An Investigation into Archeological and Genealogical Studies, 1991.)* Suom. Heini Hakosalo. Oulu: Pohjoinen.
- Kyrölä, Katariina 2006. Ruumis, media ja ruumiinkuvat. Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iris Ruoho (toim.), *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Tampere: Gaudeamus, 107–129.
- Nykyri, Tuija 1997. Mekkoonsamattäjät ja syliinsäsulkiat. Vihaisen naisen asentoja. Eeva Jokinen (toim.), *Ruumiin siteet. Tekstejä eroista, järjestyksistä ja sukupuolesta*. Tampere: Vastapaino, 65–87.
- Oksala, Johanna 1997. Foucault ja feminismi. Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas (toim.), *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Tampere: Gaudeamus, 168–193.
- Pohjola, Maiju 2014. *Sodan katveesta. Uuden (nais)sukupolven sotakuvaukset 2010-luvulla*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/43011/URN%3aNB.N%3afi%3ajyu-201402241280.pdf?sequence=1> (1.6.2016.)
- Pollari, Päivi 1994. Raiskaus sukupuolisen väkivallan muotona. Sara Heinämaa & Sari Näre (toim.), *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*. Tampere: Gaudeamus, 79–97.
- Reuter, Martina 1997. Anorektisen ruumiin fenomenologia. Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas (toim.), *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Tampere: Gaudeamus, 136–168.
- Siltala, Juha 2006. Sodan psykohistoriaa. Tiina Kinnunen & Ville Kivimäki (toim.), *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Helsinki/Jyväskylä: Minerva, 43–69.
- Tiisala, Tuomo 2014. Foucault, Michel. Filosofia.fi. Portti filosofiaan. <http://filosofia.fi/node/5351> (1.3.2015.)

”KENEN NÄMÄ TAVARAT OVAT”: Omistavat subjektit Marja-Liisa Vartion romaanissa *Hänen olivat linnut*

Mira Heiskanen

Marja-Liisa Vartion *Hänen olivat linnut* (1967, tästä eteenpäin HOL) on kirjailijan postuumisti ilmestynyt pääteos, jota pidetään kotimaisen modernismin klassikkona. Romaani kuvaa kahta naista, ruustinna Adele Bromsia ja hänen palvelijatartaan Alma Luostarista, jotka yhdessä kertaavat elämäänsä kohdanneita vääryyksiä ja menetyksiä. Tässä artikkelissa tarkastelen romaania omistamisen näkökulmasta. Aihetta on sivuttu aiemmassa tutkimuksessa, mutta omistamista ei ole nostettu tutkimukselliseen keskiöön. Tätä voi pitää tutkimusaukkona, sillä aihe on huomionarvoinen. Jo teoksen nimi nostaa esiin omistamisen aiheen. Keskeisyys ilmenee myös eräässä toisessa paratekstissä, ensipainoksen kansipaperissa, jossa todetaan teoksen olevan ”romaani turvattomuudesta ja omistamisesta ja kuvitelmista”.

Helena Ruuska (2012, 449) tiivistää kirjoittamassaan Marja-Liisa Vartion elämäkerrassa rönsyilevän ja monitasoisen romaanin juonen omistamisen aiheen kannalta osuvasti:

[R]omaanissa kerrotaan leskeksi jääneestä ruustinna Adele Bromsista ja hänen palvelijattarestaan Almasta, jotka yhdessä hoitavat roivastivainajan täytettyjen lintujen kokoelmaa. Alma ja ruustinna kertaavat päivästä toiseen Alman kotitalon perinnönjaossa tapahtuneita vääryyksiä ja ruustinnan toistakymmentä vuotta jatkunutta perintöriitaa miesvainajansa sisarten apteekkarinrouva Teodolindan ja kunnanlääkärinrouva Elsan kanssa. Vielä vuosien jälkeen on epäselvää kenelle soppakulho, kynttilänjalat, ristipistotyyny, piano ja sekretääri kuuluvat. Rakkaudessa pettyneitä naisia vaivaa omistamisen himo. (Ruuska 2012, 449–450.)

Ruuska nostaa juonitiivistelmässään perinnön sekä siihen liittyvät epäselvyydet ja kiistat keskeiseen asemaan. Yksi ilmeisimmistä tavoista korostaa omistamisen aihetta onkin esittää perintö ja siihen liittyvät sukulaissuhteet kriittisessä näkökulmassa ja painottaa perintökiistoja.

Aloitan artikkelini täsmentämällä *motiivin* ja *teeman* käsitteet sekä niiden välisen suhteen, minkä jälkeen tarkastelen, miten henkilöhahmot liittyvät motiiveihin ja teemoihin. Sitten käsittelen teoksen keskeistä tapahtumasarjaa, pappilan paloa, ja osoitan, miten se luo koko teoksen taustalla kulkevan, omistamisen aiheen kannalta

merkittävän jännitteen kokonaistulkintaan. Analysoin myös niin sanottua tiskausepisodia, jossa omistamiseen liittyvät valta-asetelmat korostuvat huomionarvoisella tavalla. Tämän jälkeen esittelen vielä muutamia yksittäisiä omistamisen motiiveja, joita teoksessa ovat muun muassa lintukokoelma, piano ja kastemalja. Kaikkiaan *Hänen olivat linnut* esittää omistamisen monipuolisena ilmiönä unohtamatta siihen liittyviä valta-asetelmia. Keskeistä on myös se, miten teos esittää henkilöhahmonsia (epä)omistavina subjekteina.

Omistamisen motiivit *Hänen olivat linnut* -teoksessa

Motiivilla tarkoitetaan kaunokirjallisen teoksen tiettyjä elementtejä, jotka lukijan tajunnassa ”*motivoituvat*” rakentamaan teoksen teemaa (Elina Kouki 2009, 113). Toisin sanoen motiivi on elementti, joka johdattaa lukijan tulkintojen äärelle. Pekka Mattilan 1980-luvulla julkaistun *Kirjallisuudentutkimuksen avainsanoja* -teoksen määritelmän mukaan motiivi on:

[V]aikutin, syy, peruste, aihe, aiheuma; kirjallisuudentutkimuksessa motiiviksi nimitetään konkreettista, merkityksellistä, tyypillistä elementtiä; se voi toistua kirjallisuudessa yleensä tai yksityisessä teoksessa; motiivit ovat usein tärkeitä, rakennetta tiivistäviä, yhteyksiä luovia, tapahtumia kiihdyttäviä aineksia; eri motiivityyppejä ovat mm. johto-, pää-, osa-, tukimotiivi; motiiveja voivat olla tilanteet, esineet, henkilötyypit ja -asetelmat, jotka ovat temaattisesti ja rakenteellisesti merkityksellisiä. (Mattila 1984, 53.)

Motiivi on siis tekstissä oleva konkreettinen ja toistuva elementti, joka tekee näkyväksi teoksen teeman kannalta tärkeitä aspekteja. Lisäksi motiiveilla on myös yhteyksiä luovia ja rakennetta tiivistäviä ominaisuuksia. Edellisessä määritelmässä ei avata, miten motiivit tiivistävät teoksen rakennetta tai edes minkä välille ne luovat yhteyksiä, ja tässä mielessä hänen määritelmänsä jääkin varsin epätasmoiseksi.

Tämä epätasmoisuus katoaa, kun huomataan motiivien ja teeman välinen suhde, joka puolestaan näyttäytyy suhteessa kokonaisuuteen, jossa molemmat elementit saavat merkityksensä juuri teeman ansiosta (Lassila 1982, 35). Lassila kuvaa teeman teoksen keskeiseksi tai johtavaksi ajatukseksi, joka kiteyttää teoksen olennaisen sisällön ja toimii samalla sekä rakenteellisena että sisällöllisenä elementtinä, jota kehitellään läpi koko kaunokirjallisen teoksen (Lassila 1982, 33, 35). Näin ollen Vartion romaanin

omistamisen motiivit saavat täsmällisimmän merkityksensä juuri siinä tehtävässä, jossa ne korostavat omistamisen teemaa.

Motiivien lisäksi teeman kanssa ovat yhteydessä myös *henkilöhahmot*. Shlomith Rimmon-Kenanin (1991, 49) mukaan ”henkilöhahmo on konstruktio, jonka lukija kokoaa erilaisista tekstiin sirotelluista viitteistä”. Rimmon-Kenan siis näkee henkilöhahmon abstrahoidun tarinan rakenteina, joihin lukijan on mahdollista päästä käsiksi keräämällä tekstissä hajallaan olevia henkilöindikaattoreita eli *henkilöhahmon ilmentymiä*. Nämä henkilöhahmon ilmentymät voivat Rimmon-Kenanin mukaan olla periaatteessa mitä hyvänsä tekstin ainesta, mutta merkityksellistä on, että ne kertovat jotain oleellista henkilöhahmosta ja saattavat henkilöhahmoa ilmentäessään palvella muitakin tarkoituksia. (Mts. 77.) *Hänen olivat linnut* -teoksessa osa omistamisen motiiveista voidaan hahmottaa tällaisina henkilöhahmon ilmentäjinä. Samalla kun omistamisen motiivit rakentavat lukijan mieleen täydellisempää konstruktiota henkilöhahmosta, ne myös suuntaavat huomion toisaalle eli omistamisen aiheeseen ja teoksen eri teemoihin.

Omistaminen on laaja-alainen ja universaali ilmiö, joka monissa yhteiskunnissa on niin keskeisessä roolissa, että oikeus siihen turvataan erilaisilla laeilla (ks. esim. Suomen perustuslaki § 15 ja Ihmisoikeuksien yleismaailmallinen julistus 17 artikla). Lakimääräisyytensä lisäksi omistaminen voidaan hahmottaa huomattavasti moniselitteisemmin. Erich Fromm (1977), popularistinen psykoanalyttikko, hahmottaa omistamisen ihmisyyden perustavanlaatuisena olomuotona, joka sille vastakkaisen *olemisen* kanssa on mahdollista nähdä kokonaisena elämäntapana. Omistaminen onkin ilmiö, joka kattaa laeissa määrätyt vaateensa mutta ei redusoidu pelkästään niihin.

Hänen olivat linnut -teoksessa omistaminen näyttäytyy leikkauspisteenä, jossa yksilöiden edut, halut ja velvollisuudet kohtaavat, mutta eivät aina konsensuksen vallitessa. Omistamisen motiivien kautta myös henkilöhahmot ilmentyvät. Monet teoksen motiivit linkittyvät perintökiistoihin. Lisäksi motiiveja yhdistää liittyminen keskeiseen tapahtumaan, pappilan paloon. Perintökiistojen ja pappilan palon välille hahmottuukin yhteys, joka purkautuu koko omistamisen aihetta kannattelevaan jännitteeseen, eli tulipaloon. Tulipalo voi tehdä omistamisen, mukaan lukien perinnön käytännön, tyhjäksi yksinkertaisesti tuhoamalla omistamisen mahdollistavat esineet. Tämän jännitteen varassa teos esittää omistamisen monia puolia sekä käsittelee

omistamisen ja identiteetin välisiä kytköksiä esittämällä henkilöhahmonsa (epä)omistavina subjekteina.

Pappilan palo

Romaanin yksi keskeisimmistä tapahtumista on pappilan palo. Siinä tuli tuhoaa henkilöhahmoille tärkeän rakennuksen ja lisäksi suuren joukon heille enemmän tai vähemmän rakkaita ja tarpeellisia tavaroita. Vaikka tulipalo edustaakin ensisijaisesti tuhoa, se on samalla myös koko romaanin tapahtumien alullepaneva voima. Ensinnäkin teos alkaa ruustinnan ja Alman välisellä keskustelulla pappilan palosta. Toisaalta palo on merkittävä myös jatkossa, sillä päähenkilöksi hahmotettavan ruustinnan elämästä paljastuvat asiat linkittyvät järjestään tähän tragediaan – jopa niin pitkälle, että ruustinnan koko elämä tuntuu olevan vain ”pappilan palon jälkimaininkeja”, joissa hän alituisen muistelee ja pui tätä elämänsä suurta käännekohtaa. Lisäksi toisen keskeisen henkilön, Alman, läsnäolo tuntuu palaavan pappilan paloon: ”Missähän minä olisin jos pappila ei olisi palanut, sanoi Alma.” (HOL, 54.)

Pappilan palon tragedianomaisuus paikantuu suuressa määrin tulipalon aiheuttamiin aineellisiin tuhoihin. Erityistä on se, miten menetettyjen tavaroiden lisäksi tulipalo leimaa myös siltä pelastetut tavarat epätyytyttäväksi:

Soppakulho kiven vierellä ja tarpeettomia erillisiä astioita, viisi lautasta, pitkä vati, hopeinen kynttilänjalka, viisihaarainen, koirannahka, viisi sohvatyynyä, kiikkutuoli ja matto. – Rakennuksen toisella puolella on paljon tavaroita, joku sanoi, ikkunasta pelastetut, ja tässä pöytä, ja piano. Ja piano. Mutta silti tuntui että oli pelastettu vähän, ja kaikki toistivat mitä kaikkea oli pelastettu, ja viimeisenä mainittiin aina piano. (HOL, 20.)

Epätyytyttävä lopputulos ei ole romaania lukevalle yllätys, sillä jo varsinaisia pelastustöitä kuvattaessa annetaan vihjeitä siitä, että pelastustyö organisoidaan huonosti ja henkilöhahmot käyttävät voima- ja aikavarojaan järjettömien ja jollain tapaa väärin tavaroiden pelastamiseen: ”Mutta nyt oli pihalle tullut lisää väkeä. Äänettöminä he ryntäilivät toinen toisiaan vastaan ovissa ja portailla ja kantoivat mitä käteen oli sattunut, järjettömiä tavaroita.” (HOL, 16.) Koko kuvauksen taustalla kulkee ajatus siitä, että tulipalolta olisi voitu pelastaa järkevämpiä tavaroita, sellaisia, joilla olisi oikeampi merkitys.

Samalla kun tavaroiden arvo ja merkitys kyseenalaistetaan, kyseenalaistetaan myös niiden pelastajien – ja myöhemmin omistajien – kyky arvioida tavaroihin sitoutuvaa arvoa. Erityisesti omistamisen motiiveina hahmotettavien esineiden yhteys henkilöhahmojen toimintaan on analoginen. Otollisen peilaamispinnan tähän motiivien ja toiminnan väliseen suhteeseen antaa juuri pappilan paloa käsittelevä toinen luku, joka on oikeastaan koko luvun mittainen kehyskertomukseen upotettu takauma. Luvussa on paljon toimintaa, minkä vuoksi se on antoisa henkilöhahmojen konstruktion näkökulmasta. Rimmon-Kenanin (1991, 77, 79–82) esittelee Joseph Ewenin henkilöhahmoteorian, jonka mukaan henkilöhahmon tekstuaalisia ilmentymiä on kahta perustyyppiä: *suora määrittely* ja *epäsuora esittäminen*. Epäsuorassa esittämisessä ei mainita luonteenpiirrettä, vaan se näytetään ja havainnollisestaan eri tavoin, joista yhtenä voidaan pitää toimintaa (mp.). Tulipalossa henkilöhahmot rakentuvat toimintansa kautta kuka itsekkääksi, kuka järkeväksi ja kuka epäitsenäiseksi. Samat toiminnan kautta ilmentyvät piirteet toistuvat myöhemmin liekeiltä pelastuneissa esineissä. Erityisesti omistamisen motiiveina hahmotuvissa esineissä tämä yhteys on kohosteinen. *Hänen olivat linnut* -teos asettaakin omistamisen motiivien kautta lukijansa pohdittavaksi kysymyksen esineiden ja henkilöhahmojen välisestä suhteesta: kertovatko esineet jotakin pelastajistaan ja myöhemmin omistajistaan?

Kaikkiaan pappilan palo haastaa Markku Oksasen (2015) esittämän ajatuksen omistamisesta, joka ilmenee ihmisten tarvitsemien hyödykkeiden saatavuutena ja käyttönä sekä määrittelee ihmisten välisiä suhteita. Pappilan palo muistuttaa tulipalon tuhoavasta voimasta. Tulipalossa on merkityksetöntä kenen mikäkin tavara on, sillä tuli tuhoaa minkä tuhoaa, omistajuudesta välittämättä. On kuin vasta tulipalon vuoksi henkilöhahmot tajuaisivat omaisuutensa katoavaisuuden. Tämä oivallus jättää jälkensä jokaiseen pelastettuun tavarahan, eivätkä henkilöhahmot enää myöhemmin pysty suhtautumaan omaisuuteen kuten ennen tulipaloa.

Siivousepisodi

Yhdeksännessä luvussa kuvataan tapahtumasarja, joka korostaa omistamiseen liittyviä valta-asetelmia. Nimitän tätä intensiivistä tapahtumasarjaa siivousepisodiksi. Se liittyy laajemmin yhdeksänteen lukuun, jossa kuvataan ruustinnaa tiskaamassa ja siirtelemässä astioita. Luvussa kuvataan myös ruustinnan ja Alman välistä valtakamppailua, johon

siivoaminen luo kimmokkeen. Koko siivousepisodin taustalla tuntuukin piilevän muu syy kuin varsinainen halu tai tarve puhdistaa astiat, sillä ruustinna tekee ennemmin inventaariota omistamistaan astioista kuin putsaa niitä. Inventaarioon liittyvää vallan aspektia korostaa ruustinnan ristiriitainen käytös, jossa on tiettyä marttyyrimaisuutta, kun hän voimattomuudestaan huolimatta pyrkii toimimaan täysin omavaltaisesti.

Vaikka ruustinna itse puhuu siivoamisesta yhdeksännen luvun aikana, hän myös paljastaa, että hänestä ”on hauska siivota, kas kun ei muista mitä tavaroita omistaa niin on hauska katsella” (HOL, 97). Ruustinna siis vain siirtelee astioita, nostaa niitä kaapista pois ja tuo keittiöön näkyville:

Pöytä ja tuolit ja lattiat, joka paikka astioita täynnä. Ruustinna oli kantanut myös ruokasalin kaapissa pidettävät posliinit ja hopeat keittiöön. Kahvipannut, padat ja kattilat olivat esillä. [--] Ruustinna otti kaapista kastikekulhon, asetti sen lattialle. [--] Ruustinna siirteli astioita lattialla paikasta toiseen. Hän oli selin apteekkariin, asetteli lautasia pinoon. (HOL, 96–97.)

Kenties ruustinnan vimmassa onkin kyse hänen halustaan varmistaa, että kaikki hänen omistamansa esineet ovat yhä olemassa. Samalla ruustinna ehkä haluaa varmistaa, että hänellä on astioiden kautta hänelle kuuluva valta. Markku Oksanen (2015) huomauttaa, että omistamisessa on ennen kaikkea kyse henkilöiden välisestä suhteesta, jossa merkittävässä asemassa on omistajan suurempi valta omistuskohteen käytöstä suhteessa ei-omistajaan.

Valta-asetelman koettelu onkin voimakkaimmillaan juuri ruustinnan ja Alman välisissä suhteissa. Tähän kaksintaisteluun johdatellaan jo siivousepisodin alkupuolella, jossa kertojan lause: ”[k]ai hän sai oleilla sentään vielä omassa keittiössään, pestä omia astioitaan” (HOL, 94) sijoitetaan taktisesti Alman ja ruustinnan vuorosanojen väliin niin ettei lukija voi olla varma kumman henkilöahmon mielen läpi lause fokusoituu. Koko luvun ajan naisten välille luotu taistelu vallasta kulminoituu loppuluvun riitaan siitä, kumpi saa tiskata astiat:

- Minun on siis itseni tiskattava nämä astiat, nämä kaikki astiat, puhui ruustinna itselleen, ja kuuli Alman tulevan takaisin sisään ja tunsu miten lautanen, jota hän paraikaa hankasi juuriharjalla, nykäistiin hänen kädestään ja hänet tyrkättiin pöydän luota syrjään.
- Sinä katsot oikeudekseeni riistää minulta minun astiani, minun miesvainajani äidin serviisin sinä katsot oikeudekseeni rikkoa, niinkö. Anna se lautanen heti takaisin. Mutta Alma oli asettunut tiskaamaan. Ruustinna katsoi ja vapisi kauttaaltaan. [--]
- Sinä menet liian pitkälle, ruustinna sanoi. [--]
- Mutta Alma tiskasi ja lauloi. [--]

- Sinä et koske minun tavaroihini tämän päivän perästä.
 - Ka, kun kerta en niin en.
- Alma jätti tiskit sikseen ja lähti ulos. (HOL, 101–102.)

Huomattavaa onkin, miten valta-asetelmiin liittyvä kahakointi kulminoituu astioihin ja serviisiin – muualla teoksessa esimerkiksi lintuihin ja tauluihin – sekä siihen, kenellä on oikeus käsitellä niitä ja miten. Valtataistelua käydään tavaroiden ja ennen kaikkea niiden omistamisen kautta. Kun sovelletaan edellä esiteltyä Oksasen (2015) huomiota omistamisen luonteesta *Hänen olivat linnut* -teokseen, romaanissa punnitaan valta-asetelmia omistuskohdeiden käytön kautta. Se, kenellä on suurempi valta omistettuun tavaraan saa asettaa toiset tälle suuremmalle vallalle alistaiseen ei-omistajan asemaan.

Valta-asetat liitetään omistamiseen siis kysymyksenä esineiden omistusoikeudesta, mutta samalla ne tuodaan esille toista kautta. *Hänen olivat linnut* asettaa kyseenalaiseksi ammattiasemaan perustuvat valtasuhteet. Alma on ruustinnan palvelijatar, ja siten hänen työnsä on ruustinnan omaisuutta. Tämä korostuu esimerkiksi kohdassa, jossa ruustinnan siivoaminen keskeytyy, kun hän kuulee Alman kommentin ahventen puhdistamisesta Holgerille, eli ruustinnan toisen kälyn, Teodolindan, miehelle:

- Ottakaa te isommat ahvenet ja paistakaa, sanoi Alma. – Ei, sanoi Holger, – minä otan vain kolme, vaimoni ei välitä kalasta. – Mutta minä siivoan, sanoin Alma, – siivoan valmiiksi. Ruustinna pamautti astiakaapin kiinni, ja samassa tuli väsymys. Häntä itketti, kun hän katseli kaapeista lattialle levittämäänsä tavaroita. Lakananpitsi tuossa, aloitettu vuosia sitten, kukaan ei virkkaisi sitä loppuun. (HOL, 98.)

Kohdassa korostuu palveluksen tekeminen, sillä ruustinna keskeyttää tiskaamisen heti, kun kuulee palvelijattarensa tekevän ilmaisen palveluksen toiselle – vaikka tiskattavaakin olisi.

Alman roolia palvelijana alleviivataan vielä seuraavassa kohdassa, jossa ruustinna tuo esiin Almaan kohdistuvan valtasuhteensa oikeuttajan, rahan:

- Palkan minä maksan, hän sanoi ääneen, – mutta itse on minun kaappini siivottava. [--]
- Mutta eikö hän voi järjestää kaikkea tuota, sanoi apteekkari silmäillen levällään olevia tavaroita.
- Hänkö – hän siivoaa kaloja tietääkseni (HOL, 98.)

Raha on omistamisen käytäntö, joka voidaan alun perin Adrian Furnhamin esittämän, mutta myöhemmin Kari Narsin (2006, 38) esille tuoman ajatuksen mukaan hahmottaa

varastoituna työnä, ammattitaitona ja kokemuksena. Näkökulma on rahan- tai palkansaajan näkökulma, eikä siinä pohdita maksajan asemaa. Maksajan rooliksi jää ostaa rahalla, eli varastoituneella työllä, itselleen palkansaajan työpanos. Ajatus lähenee kiinnostavalla tavalla Marxin (1978, 399–400; 1974, 141–185) ajatusta *kuolleesta työstä*, joka on menneen ajan materialisoitunutta työvoimaa, joka hallitsee elävää työvoimaa niin, että elävä työläinen joutuu palvelemaan kasautunutta, yksityisomaisuudeksi muuttunutta kuollutta työtä ja sen arvoa. Pekka Sulkunen (1987, 237–242) tulkitsee edellistä niin, että pääoman edelleen kasautumisen prosessissa rahalla ostettu työvoima, joka on kapitalismissa *kauppatavaraa*, tuottaa pääomalle *lisäarvoa*. Näin ollen Alma, tai ainakin hänen työpanoksensa, on ruustinnalle kauppatavaraa, joka kasvattaa hänen omaisuutensa *lisäarvoa*.

Siivousepisodi linkittyy näin ollen omistamiseen monella tavalla. Ensinnäkin siinä korostuu ruustinnan tarve inventoida omistamiaan esineitä ja varmistaa, että jokainen tulipalosta pelastettu esine on vielä tallessa ja tuomassa omistussuhteen kautta hänelle kuuluvaa valtaa. Toiseksi siivousepisodissa korostuu ruustinnan ja Alman välinen valtasuhde. Siivousepisodi johdattelee myös puimaan teoksen yhtä keskeisimmistä omistamisen motiiveista eli lintukokoelmaa, joka on ruustinnalle – myös kirjaimellisesti – kuolleen työn kautta muotoutunutta yksityisomaisuutta. Kokoelma koostuu täytetyistä, kuolleista linnuista ja on ruustinnan edesmenneen miehen keräämä, jolloin siihen on latautunut rovestin työpanos.

Ruustinnan lintukokoelma

Ajatus kuolleesta työstä liittyy omistamiseen ajan aspektin. Sama korostus näkyy *Hänen olivat linnut* -teoksessa, jossa aika nousee tarkasteltavaksi melkein kaikissa teoksen omistamisen motiiveissa. Ehkä ilmeisimmin aika liittyy omistamiseen perinnön kautta. Perintö on tyypillisimmillään vainajan omaisuutta eli jäämistöä, joka siirtyy henkilön kuoltua tavallisesti lähisukulaiselle. Teoksen perintöesineet ovat juuri tällä tavoin rovestin kuoltua hänen vaimolleen ruustinnalle siirtynyttä omaisuutta, mutta samalla ne näyttäytyvät myös yksityisomaisuudeksi muuttuneena kuolleen työnä. Rovstin lintukokoelma on olemassa vain sen työn ja vaivan tähden, jonka hän on lintuja metsästäessään ja preparoidessaan nähnyt.

Myös kuolleen työn hallitseva asema suhteessa elävään työhön käy ilmi, sillä lintukokoelmalla tuntuu rovestin kuoltua olevan lähes maaginen yliote ruustinnasta. Ruustinna on huolissaan lintukokoelman säilymisestä ja kunnosta, ja lisäksi hänellä on pakkomielleltä lähentelevä halu täydentää sitä Alman veljen ampumalla joutsenella. Sirkka-Liisa Särkilahti (1973, 148) tiivistää teoksen juonen seuraavasti:

Oli kerran ruustinna, joka jäi leskeksi ja sai lintujen täyttämistä ja tutkimista harrastaneelta mieheltään perintönä täytetyt linnut, josta puuttuivat tulipalossa palaneet kyyhkyset. Ruustinna alkoi itse elää lintukokoelman myötä, hän olisi halunnut saada siihen täytetyn joutsenen, kuningatarlinnun, joka oli ollut hänen palvelijansa Alman kotitalossa. Tuo Alman kotona ollut ihmelintu vastasi yksin koko hänen kokoelmaansa. Levottomuus alkoi ahdistaa ruustinnaa siitä hetkestä alkaen, kun hän kuuli Alman kertomuksen kotitalon joutsenesta, joka oli salissa asparaguksen alla. (Särkilahti 1973, 148.)

Ei ole lainkaan ihme, että Särkilahti on nostanut juonitiivistelmässään joutsenen näinkin keskeiseen asemaan, sillä joutsen kulkee teoksessa mukana melkein alusta loppuun, ja ruustinnan suhde siihen on jokseenkin pakkomielteinen:

Alma säikähti: se alkaisi taas. Hän oli jo menossa toiseen huoneeseen, mutta ruustinna tuli perässä ja toisti:

– Oliko se niin, oliko joutsen salissa unelman alla?

– Siinä sitä pidettiin. [--] Mikä hänet oli pannutkin kertomaan siitä. Ruustinna oli tullut hulluksi kuultuaan sen. [--]

Siitä päivästä alkaen ruustinna ajatteli vain sitä. Kulki hänen perässään ja kysyi lakkaamatta: – Onko se laulujoutsen vai kyhmyjoutsen? (HOL, 32.)

Joutsenen tärkeys ruustinnalle onkin ilmeinen ja lähentelee pakkomielleltä, sillä hän palaa ajatukseen joutsenesta kerta toisensa jälkeen ja liittää lintuun jopa parantavan vaikutuksen: ”Voi, minusta tuntuu että minä paransin jos näkisin sen [joutsenen]” (HOL, 36).

Ruustinnan pakkomielteen voikin selittää hänen halullaan kasvattaa lintukokoelman arvoa. Kokoelman sisältämä kuollut työ kasvattaa arvoaan, jos ruustinna onnistuu täydentämään kokoelman joutsenella. Jussi Ojajärven (2006, 125) mukaan ”[o]llakseen todellista kapitalistista pääomaa, pääoman on oltava ainaisessa lisäarvon tavoittelun touhussa”. Tätä touhua lintukokoelman ympärillä riittää, sillä ensinnäkin kokoelmaa huolletaan puhdistamalla ja toiseksi sen laajentamisesta haaveillaan. Lintukokoelmaan liittyvä joutsen onkin omistamisen motiivi, joka korostaan teoksessa käsiteltyä kysymystä omistamisen aikaan liittyvistä aspekteista:

toisaalta menneestä kumpuavaa, kuolleen työn kautta esineisiin kertynyttä arvoa, toisaalta tulevaisuuteen suuntautuvaa lisäarvon tavoittelun mahdollisuutta.

Rovastin lintukokoelma

Pappilan paloa kuvaavassa takaumassa rovasti on vielä elossa. Häntä ei tuntunut kiinnostavan mikään muu kuin lintukokoelma. Rovasti toimii papin ammatissa, mutta tästä huolimatta hän asettaa oman henkilökohtaisen lintuharrastuksensa etusijalle tapauksessa, jossa pappila ja sen omaisuus ovat uhattuina. Pitkin pappilan palon kuvausta löytyy esimerkkejä siitä, miten rovasti keskittyy vain ja ainoastaan lintukokoelmaansa:

– Kirkonkirjat, avaimet, avaimet, kuului ruustinnan ääni, – avaimet, missä on avaimet, Birger. Mutta rovasti ei kuullut, hän oli menossa syli lintuja täynnä. (HOL, 15.)

– Adele, kuuli ruustinna rovastin samassa huutavan äänellä jossa oli käskyä, moitetta, valitusta, ja hän jähmettyi seisomaan hetkeksi, piteli kaksin käsin korkeata kynttilänjalkaa, viisihaarasta, kristallisin riipuksin koristeltua. Hän katsoi miestänsä joka syli täynnä mustia linnunmunalaatikoita meni huoneen poikki ovea kohti, laski kynttilänjalan käsistään, katseli huoneessa ympärilleen, meni pieneen välihuoneeseen, otti seinällä olevalta avohyllyltä helmipöllön ja lähti rauhallisin askelin kulkien kantamaan sitä ohitse edestakaisin törmäilevien ihmisten (HOL, 17.)

Rovastin toimet vaikuttavat itsekkäiltä. Tätä itsekkyyttä korostaa ammattiroolin rikkoutuminen, jota havainnollistaa Rom Harrén ja Paul F. Secordin (1972, 11, 168–169) *formaalisen episodin* käsite. Formaalin episodi kuvaa yksilön identiteettiä tiettyssä tilanteessa tapahtuvan toiminnan kautta. Jokainen tilanteeseen osallistuva henkilö tulkitsee omaa rooliaan tiettyjen tilanteen rakennetta määrittävien eksplisiittisten sääntöjen kautta. Nämä säännöt voivat olla kirjoitettuja, painettuja tai ääneen lausuttuja. Samalla tilanteeseen osallistuva henkilö toimii tietoisesti näiden roolien mukaan. (Mp.) Rovastin toiminnan olisikin pitänyt hahmottua formaaleiksi episodeiksi, jolloin hänen olisi pitänyt toimia, kuten papin kuuluu. Rovastin olisi esimerkiksi pitänyt olla enemmän huolissaan kirkonkirjoista ja seurakuntalaisista kuin omasta lintukokoelmastaan.

Tulipalon sattuessa rovasti kuitenkin asuu pappilassa, ja siksi voidaan olettaa, ettei hän yllättävässä tilanteessa kykene yhtäkkiä asettumaan ammatilliseen rooliinsa.

Tässä mielessä rovastin toimintojen kokonaisuus hahmottuuikin *enigmaattisiksi episodeiksi*. Ne tarkoittavat kokonaisuutta, jonka mukaan toimitaan, kun yksilöllä ei ole minkäänlaista muodollista suhdetta kyseessä olevaan institutionaaliseen tai muuhun vastaavaan kontekstiin, jossa yllättävä tilanne tapahtuu. Toisin sanoen toiminta tapahtuu enigmaattisten episodien mukaan silloin, kun yksilöllä ei ole virallista ”omaa roolia”. (Harré & Secord 1972, 12, 171.) Tässä mielessä lintukokoelman avulla kyseenalaistetaan ihmisille määrättyt roolit yhteisössään: olisiko rovastin kuulunut tulipalotilanteessa toimia formaalien episodien mukaisessa roolissa pappina vai kotoaan heränneenä yksilönä enigmaattisten episodien mukaisessa roolissa?

Kysymys johdattaa lukijan huomaamaan muuallakin teoksessa toistuvan rovastin ammattipätevyyteen liittyvän kompleksin. Pappilan palo -luvussa esitetty rovastin valinta toimia enigmaattisten episodien mukaan jatkuu ruustinnan kertoman mukaan vielä tulipalon jälkeenkin:

Seurakunta valitti piispalle ettei pappi tule ruumista siunaamaan, mutta hän oli unohtanut, se oli unohtamista. Ihmiset odottavat, lukkari odottaa, rovasti on metsällä. Tulivat sanomaan. Minä juoksin hautausmaalle selittämään, antakaa anteeksi, odottakaa, hän on linnustamassa. (HOL, 52.)

Tulipalossa rovasti valitsee pappilan esineistön pelastamisen sijaan lintukokoelmansa pelastamisen, ja sama linja jatkuu myös tulipalon jälkeen, kun hän hautajaisten aikana ruumiin siunaamisen sijaan unohtuu lintumetsälle.

Sen lisäksi, että lintuharrastus mitä ilmeisimmin haittaa rovastin ammatin harjoittamista, se häiritsee myös hänen perhe-elämäänsä:

– Kun tiesin [ruustinna] saavani lapsen, niinä päivinä jolloin se asia selvisi minulle, minä pyysin: ”Älä ammu lintuja.” [--] Birger lupasi, että tämä pieni lintu olisi viimeinen. Mutta kevätilta kevätilan perään hän kulki soita ja metsiä ja järvien rantoja, ja minun oli kuljettava mukana (HOL, 57.)

Edeltä käy ilmi, että ruustinna kokee rovastin lintuharrastuksen epämiellyttävänä ja on toivonut sen loppuvan. Rovasti puolestaan on luvannut lopettaa, mutta syystä tai toisesta hän kuitenkin jatkaa harrastustaan. Tästä voidaan päätellä, että rovasti ei joko kykene samaistumaan vaimonsa vastenmielisyydenkokemukseen tai sitten hän ei muuten vain halua lopettaa itselleen tärkeää harrastusta. Näin lintukokoelma ja siihen liittyvä harrastus ilmentää ainakin rovastin itsekkyyttä mutta mahdollisesti myös

pakkomielteisyyttä. On mahdollista, ettei rovasti lopeta lintuharrastustaan vaimonsa pyynnöstä huolimatta, koska hänen pakkomielteensä sitä kohtaan on niin paha, että sitä voisi kutsua jopa fetissiksi. Fetissiin viitataan kuitenkin vain vihjeellisesti, esimerkiksi kohdassa, jossa rovasti ei osoita ymmärtävänsä, miksi jokin muu esine osoittautuisi lintuja tärkeämmäksi: ”Kun me kaivelimme tuhkaa, siitä löytyi rautalankoja, lintujen jäännöksiä. Ja Birger itki, kokoili niitä ja itki. 'Jos ehtoollisvälineet olisivat palaneet, olisitko surrut niitä', minä sanoin. 'Miksi', sanoi hän.” (HOL, 53–54.)

Rovastin fetissi on halua omistaa täytettyjä lintuja sekä tietoa linnuista. Tämä halu rovastilla on joka tapauksessa, kärjistyipä se fetissiksi asti tai ei. Sanatasolla yhtäläisyys löytyy *tavarafetisismistä*, jolla viitataan kulutusta ohjaavaan käytäntöön, jossa tavaramuodon sisältämä vaihtoarvo itsenäistyy toimintaa ohjaavaksi arvoksi (Marx 1974, 77–88). Lintukokoelma tavarana pohjautuu kuitenkin ikään kuin *tavarafetisismille* vastakkaiseen lähtökohtaan, jossa omaisuutta kerätään nimenomaan säilyttämisen, ei kuluttamisen vuoksi. Lintukokoelman arvo ei liity sen rahalliseen arvoon. Näin lintukokoelma motiivina etualaistaa omistamiseen liittyviä puolia, jotka eivät kuitenkaan ole yhteydessä rahatalouteen. Lintukokoelma omistamisen motiivina muistuttaakin ennen kaikkea siitä, että rahallisen arvon lisäksi esineillä voi olla myös muunlaista arvoa, kuten esteettistä arvoa, tunnearvoa tai tieteellistä arvoa. Yhdistyessään ajatukseen fetissistä motiivi muistuttaa, että halu omistaa voi mennä liian pitkälle, oli kyse sitten aineellisista esineistä tai esimerkiksi tiedosta.

Piano

Yksi usein teoksessa esiin nouseva esine on piano. Se on pappilan palosta pelastetuista esineistä ”ainut tavara joka pelastettiin järjellisellä tavalla” (HOL, 238), ja se tuntuukin saavan ainoana pappilan palosta selvinneenä esineenä niin sanotusti järkevän tavaran maineen. Tässä mielessä piano asettuu vastinpariksi rovastin tulipalolta pelastamalle lintukokoelmalle, johon toistuvasti liitetään tietyt järjettömyyden ja jopa hulluuden konnotaatiot.

Pianon pelastaa tulipalosta ruustinnan käly, apteekkarinrouva Teodolinda. Aivan romaanin lopussa Teodolinda kertoo oman näkemyksensä pappilan palosta ja tulee samalla kuvailleeksi, kuinka piano pelastettiin:

On kerrottu että suntio olisi lepänoksalla hakannut pianon kantta kun se oli jo liekeissä, että tuli uhkasi polttaa sen siihen pihalle ja lakka alkoi jo kaasuuntua, niinhän sinä Holger olet sen selittänyt, kaasuuntua. Mutta suntio ei ole koskaan hakannut pianon kantta lepänoksalla siitä yksinkertaisesta syystä, että ihme kyllä – ja minä olin siinä ja minä pidin huolta asiasta – heti kun piano oli saatu ulos, ja se tapahtui viime hetkessä, se kannettiin suojaan vajaan, eihän piano siedä kosteutta. Ja minä käskin suntiota hakemaan ne liinat joilla ruumisarkkua kannetaan, sanalla sanoen arkkuliinat, kun miehet sanoivat ettei painoa saa nostetuksi ilman niitä liinoja joilla aina pianot kannetaan, ja silloinkin on oltava neljä miestä. [--] Ja minä kysyin minkälaisia sellaiset liinat ovat, ja minä kokosin ne neljä miestä niitten kaikkien pitkin pihaa juoksentelevien joukosta, jotka kantoivat kuka fiikusta kuka mitäkin, kenelläkään ei mitään käsitystä siitä millä lopulta on arvo ja millä ei (HOL, 237–238.)

Teodolindan näkökulmassa korostuu, että hänen toimintansa pappilan palossa on ollut muiden toiminnasta poiketen järkevää. Kuvaukseen sisältyy myös ajatus siitä, että pianolla on erityistä arvoa, jota fiikuksella ja muilla palosta pelastetuilla esineillä ei ole. Piano onkin motiivi, joka korostaa omistamista järkevästi valittujen omistamisen kohteiden hallussapitona. Samalla piano-motiivissa korostuu tulkinta omistamisesta sen aineellisessa, konkreettisiin esineisiin kohdistuvassa muodossa.

Voidaan ajatella, että Teodolindan viittaus tavaroiden arvoon tarkoittaa tavaroiden rahallista arvoa. Jussi Ojajärven (2006, 61) mukaan kapitalismissa raha näyttäytyy merkitsemiskäytäntönä, joka nousee kohteidensa erityislaatuja merkittävämmäksi. Näin ajateltuna Teodolinda pelasti pianon, koska sillä on enemmän rahallista arvoa kuin muilla esineillä. Tällöin romaanin perintökiistat ja pappilan palo yksinkertaistuvat rahalla mitattaviksi vahingoiksi. Henkilöhahmot kokevat tragedian kurjana, koska sen aiheuttamat taloudelliset tappiot ovat niin suuria.

Tulkinta voidaan viedä vielä pidemmälle ja väittää, että *Hänen olivat linnut* -teoksessa esiintyvät tavarat hahmottuvat marxilaisittain tuotettuina kauppatavaroina. Marxin mukaan tavara on kauppatavaraa, joka voidaan vaihtaa rahaan (Sulkunen 1987, 235) ja joka voidaan hahmottaa abstraktin rahalla mitattavan vaihtoarvon väliaikaisena ilmentymänä (Ojajärvi 2006, 125). Tällöin Teodolinda ei ole pelastanut pianoa tulipalolta vain, jotta hänen olisi mahdollista turvata oma taloudellinen asemansa, vaan siksi, että hänellä on mahdollisuus tehdä jopa voittoa arvokkaalla esineellä. Merkityksellistä ei olekaan tulipalolta pelastetut tavarat sinänsä, eikä edes niiden arvo, vaan taloudellinen liike, jonka esineet mahdollistavat. Tällöin omistamisen motiivit, etenkin piano, korostaisivat henkilöhahmoja kapitalistisina, voittoa tavoittelevina subjekteina.

Toisaalta Teodolindan yhteys pianoon ei rajoitu vain siihen seikkaan, että hän pelasti kyseisen esineen tulipalolta. Ruustinnan toisen kälyn, kunnanlääkärinrouva Elsan mukaan piano on ostettu juuri Teodolindaa varten: ”En ole koskaan kieltänyt etteikö pianoa olisi ostettu nimenomaan Teodolindaa varten, hänellä oli ilmeiset musikaaliset lahjat pikkutyöstä lähtien” (HOL, 81). Ilmeisesti myös Teodolindan mielestä piano kuuluu hänelle: ”Kun Birger kuoli, silloin se alkoi. Ensin tulee Teodolinda. ’Piano oli luvattu minulle’, hän sanoo. ’Ota’, minä sanon, ’jos se on sinun, ota, en minä halua pitää sinun osaasi.’ Mutta hän ei ottanut.” (HOL, 146.) Hieman myöhemmin samassa yhteydessä Teodolindan syyksi olla ottamatta pianoa vastaan esitetään Holgerin tulkinnan mukaisesti, ettei ruustinnan olisi kuulunut sanoa sanaa ”jos” (HOL, 147). Tämä herättää kysymyksen, eikö Teodolinda ota pianoa vastaan, koska ei ole varma sen kuulumisesta juuri hänelle. Pianon, kuten monien muiden teoksen perintöesineiden, omistajuus on epäselvä. Itse tavaraa tärkeämpää tuntuu olevan se, kenelle mikäkin tavara lopulta kuuluu eli kuka lopulta on minkäkin tavaran oikeutettu omistaja.

Kastemaljan särkyminen

Pappilan paloa kuvaavan toisen luvun, eli kehyskertomukseen upotetun takauman lopussa on lyhyt jakso, jossa ruustinna rikkoo hetki sitten tulipalosta pelastamansa kastemaljan. Kastemalja menee rikki, kun rovasti purskahtaa itkuun kellariin suojaan viedyn lintukokoelmansa puutteellisuuden vuoksi:

[M]inä sain käteeni tämän, en ymmärtänyt että sinä halusit kyyhkysen, tämän minä pelastin, ajattelin että teidät on kaikki ristitty siitä. Kastemalja, kristallia, sen minä pelastan, tämä oli kyyhkysten vieressä, tämän minä pelastin en kyyhkysiä, ruustinna sanoi, ja samassa astia putosi hänen käsistään ja meni pirstaleiksi kellarin portaihin.” (HOL, 26.)

Kyyhkysten ja kastemaljan välille luodaan voimakas jännite. Ne asetetaan vastakkain peräkkäisillä toistoilla, joissa ruustinna jankkaa pelastaneensa kastemaljan kyyhkysten sijaan. Esineiden välinen jännite purkautuu sillä hetkellä, kun kastemalja pirstoutuu sirpaleiksi. Kastemalja kyyhkysten vastaparina, ja sen rikkoutuminen, tuntuukin vihjailevan rovastin ja ruustinnan – rakastavaisten kyyhkyläisten – parisuhteeseen tulleesta säröstä.

Tulkinta rovastin ja ruustinnan parisuhteeseen tulleesta säröstä asettuu puolestaan omistamisen kannalta kiinnostavaan valoon, kun sitä vertaa Ruuskan (2012, 449) juonitiivistelmän viimeiseen lauseeseen: ”Rakkaudessa pettyneitä naisia vaivaa omistamisen himo.” Vaikka Ruuska ei suoraan väitä rakkaudessa pettymisen ja omistamisen himon välillä olevan yhteyttä, on tämä ajatus implisiittisenä hänen tulkinnassaan. *Hänen olivat linnut* -teoksessa voidaankin nähdä yhteys omistamisen ja ihmissuhteissa laiminlyödyksi tulemisen välillä. Samaa yhteyttä korostaa kastemaljan rikkoutumista seuraava ruustinnan erikoinen käyttäytyminen.

Ennen kastemaljan rikkoutumista on pappilan palossa kuvattu joukko lyhyitä tulipaloon – ja heti sen jälkeisiin hetkiin – liittyviä jaksoja, joissa muun muassa haetaan syytä ja syyllistä tulipalon syttymiseen sekä tarkastellaan tulipalolta pelastettuja tavaroita. Kaikkien näiden jaksoiden aikana ruustinnan toimet kuvataan jokseenkin epäitsenäisinä ja epävarmoina. Tulipalon aikana ruustinna säntäilee milloin minkäkin tavarat perässä aina sen mukaan, mitä joku toinen on häntä kehottanut pelastamaan. Pappilan palon jälkeen lamaantunutta ruustinnaa neuvotaan tämän tästä nousemaan ylös kylmältä kiveltä tai vastaamaan kysyttyyn, aivan kuin hän ei itsenäisesti osaisi toimia ilman näitä neuvoja ja kehotuksia. Kastemaljan rikkouduttua ruustinna kuitenkin yhtäkkiä löytää kyvyn toimia itsenäisesti:

Mutta silloin tapahtui jotain mistä ei koskaan saatu tietää oliko se totta vaiko ruustinnan järkyttyneen mielen synnyttämä valhe. Hän huusi kasvot vääristyneinä: – Minä, minä sen rikoin. Minä pelastin sen, mutta se meni rikki. Minä rikoin sen, hän huusi, – rikoin tahallani, annoin sen pudota käsistäni, teidät on kaikki kastettu siitä, Birger, sinut, Elsa, sinut Teodolinda. Minä rikoin sen, ei se pudonnut. Ei se ollut vahinko. Rikoin rikoin, kuulitteko. (HOL, 26–27.)

Kohtauksen aikana ruustinna saa ikään kuin ensimmäistä kertaa koko pappilan palon aikana tukahtuneen äänensä kuuluviin ja kykenee toimimaan itsenäisesti. Hänen epävarmuutensa kaikkoo, ja hän julistaa antaneensa maljan tarkoituksella pudota käsistään. Koko tapaus asettuu ironiseen valoon, sillä julistuksen voimakkuudesta huolimatta ruustinna talutetaan paikalta pois, eikä kukaan edes vaivaudu vastaamaan hänen huutoonsa.

Kastemalja on esine, jonka ruustinna on päättänyt pelastaa huolimatta miehensä vaateesta keskittyä täytettyjen lintujen pelastamiseen. Ruustinna on kuvitellut pelastaneensa tärkeän esineen, mutta joutuu pettymään, sillä rovastin mielessä

kastemaljalla ei ole oikeastaan minkäänlaista arvoa palaneisiin kyyhkysiin verrattuna. Kastemalja kuvastaa ruustinnan itsenäistä päätöstä, joka tuomitaan vääräksi. Tämä tuomio kertaantuu uudelleen, kun kastemalja putoaa ja menee rikki. Kukaan ei tunnu välittävän edes siinä vaiheessa, kun ruustinna väittää tehneensä asian tahallisesti. Ruustinnan valitsemalla kastemaljalla ei tunnu yhteisössä olevan minkäänlaista arvoa. Näin kastemaljan sirpaloitumisen voi nähdä indeksoivan niin ruustinnan ja rovastin välisen suhteen muutoksia kuin ruustinnan mielen särkymääkin. Samalla kastemalja tulee korostaneeksi omistamiseen liittyvää arvonannon suhteellisuutta; eri asiat voivat olla eri ihmisille arvokkaita tai toisaalta arvottomia.

Lopuksi

Kuten olen edellä osoittanut, *Hänen olivat linnut* -teos etualaistaa omistamisen. Pappilan palo luo koko teoksen taustalla kulkevan jännitteen, joka muistuttaa omistamisen mahdollistavien tavaroiden katoavaisuudesta ja samalla siitä, ettei aineellinen, konkreettisiin esineisiin kohdistuva omistaminen ole ainoa mahdollinen omistamisen muoto. Tämän taustajännitteen varassa teoksen lukuisat motiivit hahmottuvat omistamisen näkökulmasta relevantteina.

Niin sanottu siivousepisodi korostaa omistamiseen liittyviä valta-asetelmia. Ruustinna on huolissaan omistamistaan esineistä ja niiden olemassaolosta, sillä hän kokee niiden kautta saavansa valtaa suhteessa toisiin, jotka eivät omista kyseisiä esineitä. Lisäksi siivousepisodissa etualaistetaan tiettyihin ammattiasemiin perustuvat valta-asetelmat ja ehdotetaan voiko omistusoikeus ulottua koskemaan toista ihmistä, tai ainakin hänen työpanostaan.

Lintukokoelma ilmentää Adelen ja Birgerin henkilöhahmoja, mutta samalla se kytkeytyy omistamisen aiheeseen. Kokoelma korostaa omistamiseen liittyviä ajan aspekteja sekä muistuttaa siitä, ettei omistaminen rajoitu koskemaan ainoastaan rahallisesti arvokkaita esineitä vaan esineet voivat olla muutenkin arvokkaita. Ajatus omaisuuden rahallisesta arvosta puolestaan korostuu pianomotiivin kautta. Pianolla on myös voimakas yhteys Teodolindan henkilöhahmoon. Pianon kautta teos esittää, että omistamisessa voi olla kysymys järkevistä valinnoista ja jopa kapitalistisesta voitontavoittelusta. Lisäksi piano on esimerkki teoksen perintöesineistä, joita yhdistää epävarmuus omistusoikeuden haltijasta. Toisaalta omistamisen kohteisiin liittyvä arvo

on aina suhteellista, mitä puolestaan korostetaan kastemaljamotiivilla. Samalla kastemaljaan liitetään kysymys esineiden arvonmäärittämisen vaikeudesta.

Aiemmissa teoksen tulkinnoissa omistamisen aihe on sivuutettu lähes täysi. Lisäksi teoksen lukuisia motiiveina hahmottuvia elementtejä ei ole tarkasteltu motiiveina, vaan niitä on tulkittu symboleina. Symbolinen tulkinta on erittäin oikeutettua, mutta sen kustannuksella teoksen sisäinen motiivien dynamiikka on jäänyt huomiotta. *Hänen olivat linnut* asettaa omistamisen aiheen monin eri motiivein etualalle ja esittää henkilöhahmonsa omistavina subjekteina eli henkilöinä, joiden maailmassa omistaminen ja kysymykset omistajuudesta saavat suuren painoarvon.

Lähteet

Kohdeteos

Vartio, Marja-Liisa 2012 (1967). *Hänen olivat linnut* [=HOL]. Helsinki: Teos.

Tutkimuskirjallisuus

Finlex 1999. *Suomen perustuslaki*.

<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1999/19990731#L2P15> (2.2.2016.)

Fromm, Erich 1977. *Olla vai omistaa*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Fromm, Erich 1993. *Omistamisesta olemiseen*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Harré, Rom. & Paul. F. Secord 1972. *The Explanation of Social Behaviour*. Oxford: Basil Blackwell.

Jaakkola, Minna 2002. *Irtoton. Toiseuden teema Marja-Liisa Vartion romaaneissa*. Se on sitten kevät ja *Hänen olivat linnut*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Kouki, Elina 2009. *Käsitteitä tarpeen mukaan. Kirjallisuustieteelliset käsitteet lukion kirjallisuudenopetuksessa*. Turku: Turun yliopisto.

Lassila, Helena 1982. Aihe, motiivi, teema kirjallisuuden opetuksessa. *Virke* 5/1982. Helsinki: äidinkielen opettajain liitto, 33–39.

Marx, Karl 1974 (1867). *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua. I osa*. Moskova: Edistys.

Marx, Karl 1978. *Palkkatyö ja pääoma*. Moskova: Edistys.

Mattila, Pekka 1984. *Kirjallisuudentutkimuksen avainsanoja*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Nars, Kari 2006. *Raha ja onni. (Pengar och lycka, 2006.)* Suom. Juha Peura. Helsinki: Tammi.

Ojajärvi, Jussi 2006. *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Helsinki: SKS.

Oksanen, Markku 2015. Omistaminen: käsite ja sisältö. <http://filosofia.fi/node/7097> (6.4.2016.)

- Rimmon-Kenan, Shlomith 1991 (1983). *Kertomuksen poetiikka (Narrative Fiction: Contemporary Poetics)*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- Ruuska, Helena 2010. *Arkeen pudonnut sibylla. Modernin naisen identiteetin rakentuminen Marja-Liisa Vartion romaanissa Kaikki naiset näkevät unia*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Ruuska, Helena 2012. *Marja-Liisa Vartio. Kuin linnun kirkaisu*. Helsinki: WSOY.
- Sulkunen, Pekka 1987. *Johdatus sosiologiaan*. Helsinki: WSOY.
- Särkilahti, Sirkka-Liisa 1973. *Marja-Liisa Vartion kertomataide*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Abstracts in English

HELENA HAAVISTO

Intertextual relations between F. Scott Fitzgerald's novel *The Great Gatsby* (1925) and Mika Waltari's novel *Suuri illusioini*

This article examines the intertextual relationship between F. Scott Fitzgerald's novel *The Great Gatsby* (1925) and Mika Waltari's novel *Suuri illusioini* (1928). Both literary works are portrayals of life in a modern city in the 1920's and they are narrated from the perspective of a young male who remains an observing outsider throughout the novel.

While each of the novels has been studied before, the connection between these two literary works has previously stayed unnoticed. In this article, I examine this connection using Kiril Taranovski's concept of subtext, which is elaborated by Pekka Tammi. I argue that *The Great Gatsby* can be seen as a subtext which supports the themes and motifs of *Suuri illusioini*. Following this method I am able to reveal new aspects of both of the novels and to indicate that the same thematical currencies of this literary period are to be found on an international scale even in different continents.

In addition of the similarities in the narrator's position, the themes of melancholy, restlessness and loneliness are present in both of the novels and in each case they are associated with the life in a modern city. The relationships between the main characters and the triangle they form with their desires and love interests is another shared characteristic. Through the portrayal of these relationships an element that becomes central in both literary works is the crisis of the male subject which is intended to be solved through a woman. However, the love for a woman remains an illusory obsession and I see this illusion of love as the main theme that connects both of these literary works. That said, according to my interpretation, the main focus in the novels is not the love for a woman but in fact the interest the narrator has for another man.

MIRA HEISKANEN

Proprietary subjects in Marja-Liisa Vartio's novel *Hänen olivat linnut*

This article examines the representation and institution of ownership in Marja-Liisa Vartio's novel *Hänen olivat linnut* (1967, "Hers were the birds"). The novel focuses on portraying two older women, a widow of a provost Adele Broms and her maid Alma Luostarinen, who continuously discuss their previous life, ruminating on their past misfortunes and conflicts of inheritance. The novel makes visible how ownership affects an individual's interests, desires and worldview. I apply the concepts of *motif* and *theme* to examine the representation and institution of ownership in the novel.

I begin my article by analyzing a central event in the novel, the fire of the parsonage in which Adele Broms used to live. The fire took place several years before the main events of the novel, but the characters keep recalling and discussing the event. I argue that the fire highlights the theme of ownership, as fire can destroy – and in the story did destroy – items that enable owning, ownership and inheritance. In the novel, many items rescued from the fire function as motifs for ownership. Together the motifs develop and represent the theme of ownership, but they also play a central role in characterization. Furthermore, the intertwining of power and ownership is also portrayed in the novel especially in the so-called cleaning episode in which Adele and Alma argue about which one of them has a right to be in

the kitchen and do the cleaning. In my interpretation, I perceive and emphasise the characters as (non)proprietary subjects who perceive their life through the items they own.

TIIA HOKKANEN

The female body and the power relations in Katja Kettu's novel *Kätilö*

This article examines *Kätilö* ("Midwife" 2011), a novel by a Finnish female author Katja Kettu. The novel is a story about a Finnish midwife who falls in love with a German soldier during the Lapland War in 1944–1945. The novel belongs in to the tradition, where young female authors re-write the Finnish war history within a new perspective. This article examines how females are represented in the period time of war. I refer to Michel Foucault's theory of power and also phenomenological and constructivist theories of the body.

I argue that the role of woman is seen under the means of manly power. A woman has resist the masculine power but she eventually decides also to turn against another woman by using her own professional status. I study how these hierarchical structures influence to the position of women of that time. Moreover, my analysis focuses on protagonist's point of view and her experiences in Titovka's prison camp.

I begin my article by studying how female body appears in the novel's world and what kind of conventions of power directs towards that body. I also examine how masculine subjects' controls women and their bodies trough different kind of social and physical activities. I conclude by exploring the possibilities of resistance and how it can be expressed. The aim of this article is explore women's position emergency situation and masculine subject's authorization towards female body.

SILJA ISOSOMPPI

"I was nothing like the hero in my books" Textual narrative and narrative levels in the video game *Alan Wake*

The article takes a look at *Departure*, a fictive novel manuscript in the Remedy Entertainment's game *Alan Wake* (2010). By its analysis the article argues that narrative texts in video games do have special features that result from transmedial and interactive environment they function in. While studies on narrative qualities of video games exist, features of non-branching narrative texts in video games have been mostly overlooked.

According to the article, these features include variable structure and the presence of slightly divergent viewpoints for singular fictive characters. Even traces of the player's viewpoint are indicated. Furthermore, narratological models fall short when applied to an analysis of narrative text elements in video games. This highlights the distinctive nature of these elements. The article discusses how narrative text is situated in the overall narrative structure of a video game and how this environment affects the functions of the textual narrative. The narrative structure is described by applying the stack theory by Marie-Laure Ryan. The stack theory is a dynamic model that allows examining story levels and structures at specific moments of the overall story arc. These levels are separated from each other by ontological and illocutionary boundaries.

ANNA OJALAHTI

Ecocriticism and collage-like structure in Johanna Sinisalo's *Enkelten verta*

In this article I examine Johanna Sinisalo's novel *Enkelten verta* (*Blood of Angels*, 2011) from ecocritical viewpoint and apply the concept of *collage* to the novel's structural analysis. Collage is understood here broadly as a totality that comprises different elements that are metaphorically glued together.

Set in near-future Finland, *Blood of Angels* recounts the beginning of a global environmental catastrophe caused by the disappearance of bees. The story is focalized through the viewpoint of Orvo, a beekeeper and a mortician, who grieves the loss of his teenage son, Eero. Intertwined with Orvo's narrative are Eero's fictional blogposts that deal with animal rights and environmental activism. I argue that the concepts of collage and its derivative *collage-like* help us to account for the novelistic structure in which blogposts and narrative coexist. I also show how this structure foregrounds environmental themes and topics.

I draw from definitions of ecocriticism by Cheryl Glofelty, Greg Garrard and Richard Kerrige. My textual analysis concentrates on Eero's blogposts and their comments and shows what their functions are in the novel as a whole, and how they relate to its ecocritically-oriented interpretation. In conclusion, I regard functions of the blogposts and their comments to be to present multiple voices and distribute essential background information, to show intertextuality and create an impression and an appearance of virtual, interactive text in printed medium.

ORVOKKI SAIKKONEN

"PLASTICHEAD IS A DREAD, ORGANICFACE IS A GRACE!" Young adult dystopia and criticism towards fixation on appearance in Anu Holopainen's *Ihon alaiset*

Young adult dystopia has been a popular genre in the 21st century among young readers and researchers alike, especially in the USA and the UK. This article examines how Finnish dystopian literature fits within the genre conventions specified in international literature studies. The article analyzes Anu Holopainen's dystopian novel *Ihon alaiset* ("Under the skin"; 2015), comparing it to other young adult dystopias which center around modifying one's appearance.

The article puts a special focus on the theme of critiquing society's fixation on appearance, prevalent in the book in many ways. These include separation into unequal groups based on outward appearance; the subjectivity and distortion of what's considered natural or normal; the obsessive pursuit for aesthetic perfection; and the significance of a person's face to their identity. These themes are examined through textual analysis. The article also considers the metaphorical significance of the novel's title. Through the analysis, the article demonstrates that the genre conventions identified in Anglo-American studies can easily be applied to a Finnish literary work, which illustrates the shared characteristics of young adult dystopian literature. Dystopian milieu enables criticism towards prevalent societal practices, which in the novel is conveyed through exaggeration and generalization.

The Omniscient Narrator in Kristina Carlson's Novel *Herra Darwinin puutarhuri*

In this article, I study the analogy between omniscient narrator and God in Kristina Carlson's historical novel *Herra Darwinin puutarhuri* (2009, *Mr. Darwin's Gardener*). Carlson's novel depicts its characters, a group of villagers, adapting to a world where Garden of Eden is no longer thought to reside in Heaven but on the Earth, in the hands of men. In the process of narrative mediation, varying voices are transformed into a verbally unified mass by an omniscient narrator. Ultimately, only one of the characters, Mr. Darwin's gardener, chooses to revolt.

Despite of international acclaim, literary criticism has mostly ignored Carlson's narrative art. The same applies to omniscient narration, since the term has been widely used without adequate theoretical reflection. Recently, however, narratologists have tried to create accurate concepts for omniscient narration while also arguing against the analogy between narrator and Christian God. In this study, I claim that denying the possible connections between godlike-omniscience and omniscient narrator may obscure the dynamics between themes and narrative techniques in a novel.

I begin my analysis by studying how minds are mediated to the reader, and how the concept of narrator is interwoven with the idea of God. I argue that the omniscient narration is closely linked to the religious themes of Carlson's novel. In the final chapter of my article, I discuss the ending of the novel and the aspects that challenge my interpretation.